A 000 023 539 0
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

DAS

THEATER

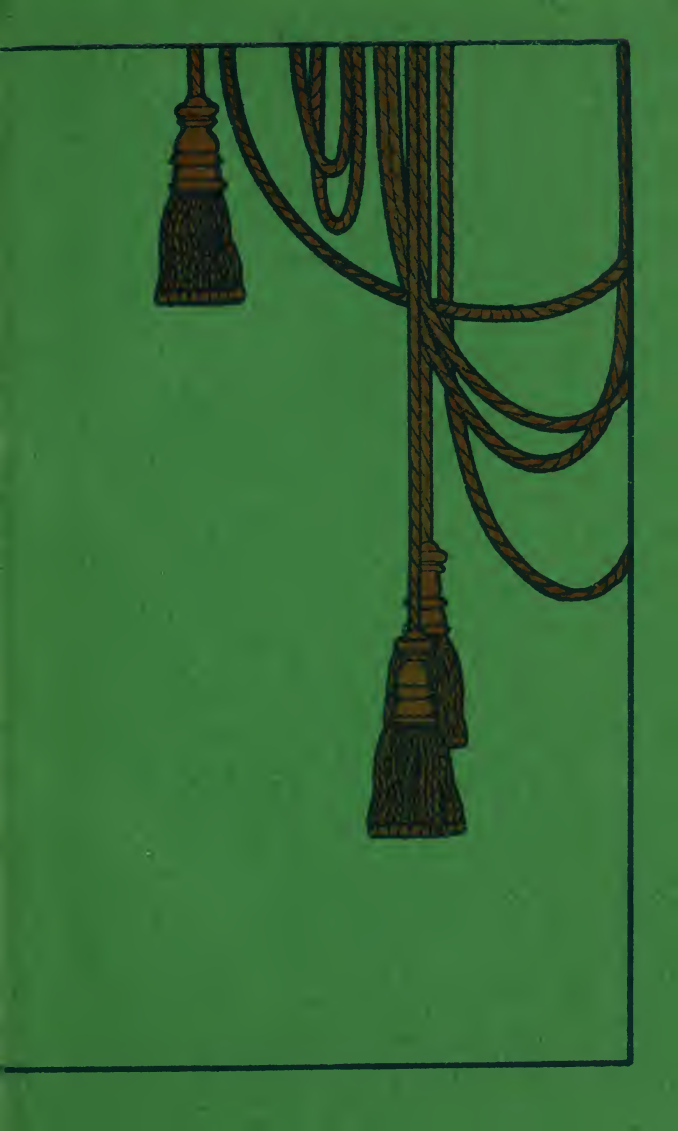
HERAUSGEGEBEN VON
CARL HAGEMANN

DAS THEATRE FRANCAIS

VON

MOELLER VAN DEN BRUCK

BAND XIV



DAS THEATER BAND XIV
DAS THEATRE FRANCAIS VON
MOELLER VAN DEN BRUCK

DAS THEATER

EINE SAMMLUNG VON MONOGRAPHIEEN
HERAUSGEGEBEN VON DR. CARL HAGEMANN
MIT BUCHSCHMUCK GEZIERT VON E. M. LILIEN

Bd.	Bisher erschienen:	
I.	Der grosse Schröder	von Prf. B. Litzmann
II.	Bayreuth	von Prf. W. Golther
III.	Josef Kainz	von Ferd. Gregori
IV.	Albert Niemann	von Prf. R. Sternfeld
V.	Das Burgtheater	von Dr. Rud. Lothar
VI.	Adalbert Matkowsky	von Philipp Stein
VII.	Wilhelmine Schröder-Devrient	von Dr. C. Hagemann
VIII.	Sonnenthal	von Dr. Rud. Lothar
IX.	Die Meininger	von Karl Grube
X.	Iffland	von Dr. E. A. Regener
XI.	Das Cabaret	von Dr. H. H. Ewers
XII.	Goethe als Theaterleiter	von Philipp Stein
XIII.	Mitterwurzer	von J. J. David
XIV.	Das Théâtre français	von Moeller van den Bruck
XV.	Die Schaubühne der Zukunft	von Georg Fuchs

In Vorbereitung:

Ludwig Barnay	von Dr. Heinr. Stümcke
Lessing als Dramaturg	von Prf. B. Litzmann
Die Devrients	von Dr. H. H. Houben
Laube und Dingelstedt	von Dr. C. Hagemann

Jeder Band elegant kartoniert M. 1.50
Jeder Band in echt Leder geb. M. 2.50

DAS THEATRE FRANCAIS

VON

MOELLER VAN DEN BRUCK

VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

FÜR BÜCHERLIEBHABER
WURDEN DIE ERSTEN ZWANZIG
EXEMPLARE DIESES BUCHES
AUF ECHTES BÜTTENPAPIER GE-
DRUCKT UND HANDSCHRIFT-
LICH NUMERIERT. DER PREIS
DIESER IN ORIGINAL-COLLIN-
LEDER GEBUNDENEN LUXUS-
AUSGABE BETRÄGT 10 MARK.
SIE IST DURCH ALLE BUCH-
HANDLUNGEN ZU BEZIEHEN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

FRANZÖSISCHES THEATER

Die Entwicklung des französischen Theaters ist die enge Begleiterscheinung der Entwicklung des französischen Volkes: ganz von selbst hat sich sein Stil zusammen mit dem geschichtlichen Verlaufe herausgebildet. Dieselben Kräfte wirkten hier wie dort, zuerst im Mittelalter religiös-nationaler, dann in der Renaissance dynastisch-repräsentativer, und endlich in der Neuzeit sozial-revolutionärer Art. Oft hat das französische Theater Frankreichs Politik und allgemeine Zivilisation nur nachträglich ergänzt, oft hat es sie ganz unmittelbar wiedergespiegelt, oft hat es aber auch selbsttätig in sie eingegriffen: kurz, in irgend einer Weise miteinander verbunden sind sie immer gewesen — die französische Geschichte war schließlich selbst nichts anderes als ein großes Théâtre français.

Eine ähnliche Erscheinung haben wir ja in allen Ländern, die ein eigenes Drama entwickelten: aber nirgendwo erscheint der Zusammenhang so klar, nirgendwo ist er so augen- und auffällig, wie eben in Frankreich, denn das französische Volk, dieses äußerlichste der Welt, ist nun einmal ein geborenes Theater-

2017884

volk, ist sogar, wenn man von den Römern und Japanern absieht, „das“ Theatervolk in der Menschheit — und noch heute, wie vor tausend Jahren schon, gehört das Spielen und Spielensehen ganz einfach zu seinen täglichen Lebensbedürfnissen. Der Hellene, der Engländer der Shakespearezeit, und der Deutsche, wenn er deutsch ist, gingen und gehen, als Typus genommen, in ihre Theater, um sich ihre Weltanschauung bestätigen zu lassen — vom mystischen Inder und vom rituellen Spanier ganz zu schweigen. Der Römer dagegen, der Franzose und Japaner gehen in ihre Theater, um Sensationen zu haben.

Freilich — auch zwischen Sensation und Sensation ist immer noch ein Unterschied. Ethisch steht vielleicht noch die des Japaners auf der höchsten Stufe, denn sein Sensationsinstinkt, wie er nur durch Blut und Greuel befriedigt werden kann, ist bei aller Ungeistigkeit des japanischen Dramas, bei aller Roheit seiner bloßen Spektakelstückform, doch wenigstens mit kriegerisch-patriotischen, also immerhin edleren Gefühlen durchsetzt.

Auf der niedrigsten Stufe stand dagegen unbedingt der Sensationsinstinkt des Römers, dem das Theater ganz bewußtermaßen nichts war, als ein Mittel, um die Langeweile zu vertreiben, um die Übersättigung mit Leben, wie sie in der Verfallszeit immer allgemeiner

wurde, durch die Lachkrämpfe, die er sich im Tingeltangel holte, oder besser noch durch die Spannungsgrusel, die der Zirkus bot, wieder zu verdauen — weshalb er denn eine Tragödie überhaupt nicht, oder doch nur als Lesedrama, eine Komödie aber bloß als Verarbeitung spätgriechischer Gesellschaftsstücke, oder kräftigstenfalls als provinzial gefärbte Lokalposse entwickelt hat, sonst aber seinen eigentlichen Ausdruck in den gelebten Trauerspielen fand, die er sich in der Arena von zahmen Christen und wilden Bestien vorführen ließ.

Rein ästhetisch auf der höchsten Stufe steht zweifellos der Sensationsinstinkt des Franzosen: gewiß geht auch er, ganz wie sein römischer Ahne und schließlich jeder Romane, sobald ihn die Religion nicht im Banne hat, nur in das Theater, um sich die Langeweile vertreiben zu lassen. Aber wie es beim Italiener mehr die eigene Lebhaftigkeit ist, die Lebendigkeit und Lebensfreude, die ihn Gefallen finden läßt an dem tollen Karneval der italienischen Komödie, so ist es beim Franzosen eine geistigere und geistvollere Langeweile, als die roh-gefräßige und verkommen-sinnliche des Römers, für die ihm sein französisches Theater Abwechslung bieten muß. In allen wertvolleren und belebteren Epochen seiner Lebens- und seiner Kunst-

geschichte hat der Franzose es denn auch verstanden, sich für sein Schaubedürfnis ein geschmackvolleres Bühnenstück und Bühnenspiel auszubilden, hat das französische Volk Dichter, und ihnen entsprechend Schauspieler und Schauspielerinnen hervorgebracht, die ihm alle die Forderungen erfüllten, die es sehr bald als die klassisch-französischen Forderungen an das Drama zu stellen sich gewöhnte. Nur darf man darüber keinen Augenblick vergessen, wie fein, wie lustig, ja wie erhaben auch manche einzelne Entwicklung gewesen sein mag, daß mit dem Sensationsmoment, als volklicher Grundlage, das dramatische Schaffen Frankreichs grundsätzlich einem an sich schon minderwertigen Antriebe seine Entstehung verdankt. Oft ist anderes hinzugekommen, Heroisches bei Corneille, wirklich Menschliches bei Molière, Agitatorisches bei Beaumarchais — aber der Kern liegt trotzdem immer hier, in einem Publikum, das unterhalten sein will, und einem Autor, der unterhält.

Das ist das Eine, was von vornhinein festgehalten werden muß, wenn man vom französischen Theater spricht. Ein Zweites trifft jene Forderungen selbst, deren mehr oder weniger peinlich-genaue Umsetzung jedes französische Drama ist. Sie sind ja bekannt: man weiß, wie sie von einem unglaublichen

Mißverständnis der antiken Ästhetik herrührten, das freilich tief in dem französischen Nationalcharakter der Äußerlichkeit, und infolgedessen einer rein äußerlichen Auffassung der innerlichen Dinge, von denen Aristoteles gehandelt hatte, begründet lag. Lessing hat gezeigt, wie jede einzelne von diesen Forderungen schon genügte, um ein vitales Drama unmöglich zu machen, und wie sie alle zusammen nur fähig sind, ein akademisches hervorzubringen. Den Franzosen, als Volk, ist es bis heute noch nicht möglich gewesen, Lessing zu verstehen, geradesowenig wie sie bis heute fähig waren, Shakespeare zu genießen. Aber am Ende hat Shakespeare eben nicht für die Franzosen gedichtet und Lessing hat die Deutschen bloß vor einer Kunstrichtung bewahrt, die zu ihrer ganzen Lebensauffassung doch nun und nimmer gepaßt hätte. Den Franzosen gegenüber muß man jedoch gerecht sein und zugestehen, daß ihre ganze Dramaturgie als solche zwar ein Unsinn ist, daß ihre ganze Dramatik aber mit ihr tatsächlich stehen und fallen würde. Deshalb ist es denn auch weniger Einsichtslosigkeit, als Selbsterhaltungstrieb, der den Franzosen nicht gestattet, die Ästhetik des Germanentums anzunehmen. In demselben Augenblick, in dem sie das tun würden, müßten sie ja zugeben, daß ihre gesamte seitherige dramatische

Produktion eine Torheit gewesen, daß ihre sämtlichen seitherigen dramatischen Dichter umsonst geschaffen hätten. Das aber wäre denn doch etwas zu viel von einem Volke verlangt, zumal das französische heute viel zu erschöpft ist, um Dichter hervorzubringen, die die Kraft hätten, noch einmal ganz von vorne anzufangen, und ihnen den nährenden Boden abzugeben, auf dem sie nunmehr, als ob gar keine Entwicklung hinter ihnen läge, ein erdkräftiges gallisches Drama aufbauen könnten. So bleibt denn gar nichts anderes übrig, als die Aufrechterhaltung der Tradition: und der einzige Standpunkt, den man ihr gegenüber nur haben kann, ist der, daß man stillschweigend die romanische Ästhetik, auf der sie beruht, als eine für jeden Nichtfranzosen indifferente, höchstens kuriose Tatsache anerkennt und nun zusieht, was im Rahmen der von ihr als unweigerlich richtig aufgestellten strengen Regeln geleistet worden ist und wo vielleicht sogar einmal ein lebendiger Mensch den Zwang der toten Vorschrift durchbrochen hat. Denn der Stil, den das französische Drama unleugbar besitzt, verdankt es nur dem Halt, den ihm diese Regeln gegeben haben: es ist im Tragischen nicht der Stil der Tragik, sondern bloß der der Pathetik, der schönen Phrase und schönen Geste, und es ist im Komischen nur einmal,

bei Molière, der Stil wirklichen Humors, sonst meist nur der des Esprit, der Satire, Sottise, Pointe, aber — es ist immer ein Stil.

Und da Frankreich im Lauf der Jahrhunderte nur auf einer einzigen Bühne, dem Théâtre français, diesen Stil rein, streng und echt ausgebildet hat, so ist sein Stil der des französischen Theaters überhaupt. Als solches konstituiert, ausdrücklich unter dem Namen Théâtre français, hat es diese Bühne zwar nie gegeben: heute begreift man „Comédie française“ und „Odéon“ darunter. Aber was man mit Recht unter Théâtre français versteht, das ist die ganze offizielle und repräsentative Entwicklung des klassisch-französischen Dramas, nebst der zugehörigen Darstellungsart — wie sie beide, durch die gesamte französische Theatertradition hindurch, bis tief hinab in die Jahrhunderte reichen.

DIE GOTIK

Die Anfänge des französischen Theaters sind dunkel. Gespielt ist immer worden: in den tausend Jahren, die zwischen der Latinisierung und Verchristlichung des alten Gallien und jener Epoche liegen, als, etwa um das Jahr 1200 herum, geradeso wie die politischen und kulturellen Verhältnisse sich auch die künstlerischen langsam zu einer festeren Einheit zusammenbanden, hat das Volk nicht aufgehört, seine sakralen und seine profanen Feste mit allen möglichen Aufführungen zu verbinden. Und genau wie in England und Deutschland ist es auch in Frankreich der Klerus gewesen, der, als er einsah, daß die heidnische Neigung des Volkes für Spiele doch nun einmal unausrottbar sei, diese schließlich selbst in die Hand genommen hat, um sie so wenigstens in Übereinstimmung mit den Lehren der Kirche zu bringen und dadurch geradezu für seine eigenen Zwecke arbeiten, die Anziehungskraft seines Gottesdienstes noch vergrößern zu können. Damit wurde die Form des mittelalterlichen Dramas die des mittelalterlichen Mysteriums, wie es sich, wenigstens in seinen großen Zügen, aus

der Anlehnung an die Formen der Messe gebildet hat. Das wissen wir: aber inwieweit sich mit dem französischen Mysterium ursprünglich noch Reminiszenzen an den alten Druidenkult verbunden haben, inwiefern auch die spätrömische Posse sich vielleicht noch selbständig in Gallien behauptet hat — das wissen wir nicht, denn nichts ist uns erhalten. Die erste verläßliche Kunde kommt erst aus der Wende des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts, also aus dem vollen Mittelalter, aus dem Übergang der romanischen zur gotischen Epoche: und, wenn auch nicht tatsächlich, so doch für unser Begreifen, steht damit am Eingange des französischen Theaters das bereits klar und streng herausgearbeitete, das hoch-mittelalterliche, das rein-gotische Mysterium.

Das Mittelalter Frankreichs war ein anderes als das Italiens, Englands und Deutschlands: es war, entsprechend dem Nationalcharakter, wie er sich damals schon äußerte, ein Mittelalter mehr nach außen, nicht nach innen. In Italien und vor allem in Deutschland wurde die Mystik geboren, bereitete der Humanismus sich vor: Frankreich dagegen brachte die großen Kanzelredner theologisch-doktrinärer Richtung hervor, Frankreich zog glänzend zu den Kreuzzügen aus, um der Welt sein Christentum mit Pomp zu beweisen, seine

primitive Malerei war die weltlichste von allen, und in seiner Architektur erbaute es die Kathedralen der eleganten Gotik — monumental ist sie erst in Deutschland geworden —, die das Lob Gottes mit unerhörtem Formenreichtum zum Himmel trugen und so ganz verschieden waren von den schweren, festen Domen, die die Deutschen dieser Zeit wie eine Burg um ihr Allerheiligstes bauten.

Und in eben diesem Unterschied der Politik, Religiosität und Kultur überhaupt liegt auch der des Theaters. Kaum hören wir von bestimmten Aufführungen, als uns bereits berichtet wird, mit welchem Aufwand sie vor sich gegangen: den ganzen Reichtum seiner Kirchen und Klöster schüttete der Klerus vor dem Volke aus, mit dem ganzen Glanz des katholischen Ritus ward die Szene drapiert, mit all seinem Weihrauch das Spiel geheimnisvoll eingehüllt. Puritanisch einfach schienen dagegen die englischen Mysterien — diesem Zug des Pompes aber, wie man ihn in den französischen trifft, begegnet man beinahe im gesamten Théâtre français wieder, und wenn schon damals gemeldet wird, daß die Leute sehr bald nur in die Aufführungen gegangen seien, um die Kostüme zu sehen, so gilt das bekanntlich noch heute, und heute erst recht.

Ein zweiter Zug, der in engem Zusammen-

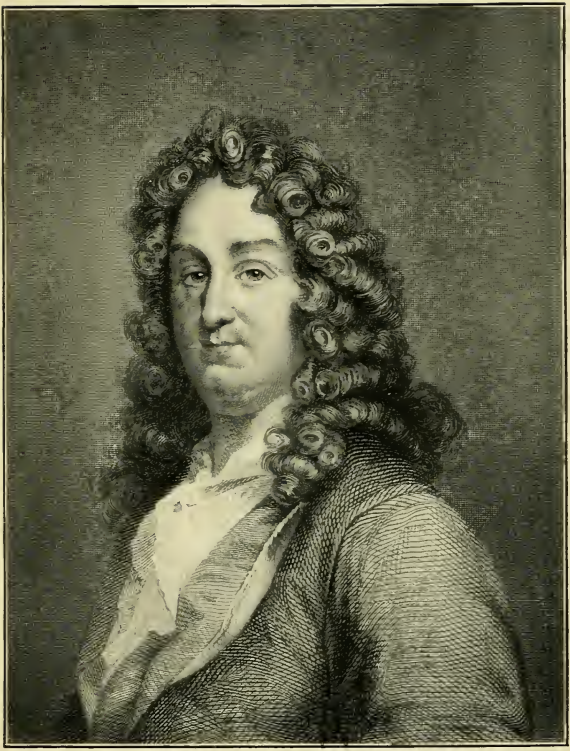
hange damit steht, ist die schnelle Verweltlichung des französischen Mysteriums. Verweltlicht sind die Mysterien ja überall, so verweltlicht, daß in England das Drama der Shakespearegeneration daraus hervorgehen konnte: der erste Schritt dazu war überall die Ablösung des Passionsstoffes durch einen legendären, dann durch einen rein allegorischen, war die Veränderung des Mysteriums zum Mirakel und zur Moralität — und der zweite Schritt war die Untermischung der Gattung mit Elementen der Posse. Nun, die ersten uns erhaltenen Mysterien, wie das von den „klugen und törichten Jungfrauen" aus dem Jahre 1100 etwa, waren noch streng liturgisch. Daß in einem anderen, dem Mirakel von der heiligen Genoveva, die Geburt der Heldin höchst ungeniert auf der Bühne erfolgte, ist auf Kosten der mittelalterlichen Naivität zu setzen und kam überall vor. Aber daß wir verhältnismäßig früh von einem Spiel hören, das die Geistlichen aufgeführt und das von einem Streit zwischen deux femmes de mauvaise vie gehandelt habe, ist in Frankreich einzig. Diese Wandlung gehörte sonst durchaus erst der Renaissance an; daß im Mittelalter bereits Sexuelles in das Spiel gemischt werden konnte, wäre für die altenglische Bühne einfach eine Unmöglichkeit gewesen; Frankreich allein war es vorbehalten, diesen Schritt,

durch den, wie man sieht, das moderne Kokottendrama eine uralte Datierung bekommt, schon so frühzeitig zu tun.

Auch die Reklame, die der Klerus für seine Aufführungen machte, war in dieser Art etwas Frankreich eigentümliches: mit großem Apparat, so lesen wir, hat die Geistlichkeit die Stadt durchzogen, Ausrufer auf Eseln mit sich, die in Ulkversen, die von Kalauern und Zoten nur so wimmelten, eine ehrbare Bürgerschaft zum Besuch der Vorstellung einluden, Musik hinterher.

Der Hauptunterschied aber, der das altfranzösische Mysterium vom altenglischen und altdeutschen schied, war natürlich sein innerer Inhalt. Es war wirklich nur die Leidensgeschichte Christi, oder irgend eine Heiligengeschichte, oder die Verkörperung irgend einer löblichen Moral, die man in Frankreich dem schaulustigen Volke mit Gepränge vorsetzte. In England und Deutschland dagegen legte man den Spielen schon sehr früh eine ganze Weltanschauung, ja die ganze Nationalauffassung zugrunde: ein Spiel von der Macht des Tegernseer Reichsspiels, das wie von Dürer geschnitten scheint, oder von der Tiefe des Everyman, in dem sich Shakespeare ankündigte, wäre in Frankreich einfach undenkbar gewesen.

Und noch eine weitere Eigentümlichkeit



RACINE

Frankreichs, die für die eigentliche Stilausbildung des Théâtre français entscheidend gewesen, war der Zusammenschluß der spielenden Geistlichkeit zu festen Bühnenverbänden — im Gegensatz namentlich zu England, wo das Drama sehr bald mehr Sache der Zuschauer als der Spielenden war, also Sache des Volkes, woraus sich dann die freie, frische Lebensentfaltung des englischen Dramas herleitet, während die Kunstentfaltung des französischen immer in ganz bestimmten äußeren Bahnen bleiben mußte, und auch blieb.

Den ersten derartigen Bühnenverband, und damit den Anfang des Théâtre français, hat man wohl in das Wallfahrtstädtchen Saint Maur les Fosses verlegen wollen, wohin die Kranken Frankreichs in Scharen pilgerten, um an heiliger Quelle zu trinken und Reliquien anzubeten, und wo die Ortsgeistlichkeit sehr früh schon ständige Spiele veranstaltete. Aber wesentlich ist daran nur, daß daraus hervorgeht, wie lange man schon vor den späteren und bekannten Brüderschaften in Frankreich regelmäßig gespielt hat. Für die Entwicklung in Frage kommen nur diese: vor allem die erste wirklich beglaubigte und folgenreichste — die Pariser Confrérie de la Passion, deren Privileg aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts datiert.

Genauer, im Jahre 1398 war es, daß in Paris verboten wurde, Stücke aufzuführen, die der Leidens- oder Heiligengeschichte entnommen waren: vielmehr wurde eine derartige Erlaubnis ausschließlich besagter Confrérie de la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ gegeben, die daraufhin im Trinitätshospitale, wo sie seither nur ihre gottesdienstlichen Verrichtungen gehabt, einen Saal mietete, eine Bühne aufschlug und nun alle Sonn- und Feiertage Mysterien und Mirakel aus dem Neuen Testament aufführte. Von diesen Vorstellungen wird berichtet, daß sie besonders prächtig gewesen seien, besonders ausgezeichnet durch den Luxus, der für Kostüme und Dekorationen aufgewendet wurde, durch die große Zahl der Darstellenden und die maschinellen Vervollkommnungen der Inszenesetzung: es waren bereits richtige Theateraufführungen. Hinzu kam, daß gerade in dieser Zeit aus den Texten der Stücke das Lateinische immer mehr verschwand und das Französische dialogbeherrschend wurde. So blieb denn der Erfolg nicht aus und das Publikum spendete den größten Beifall — den ersten, den das Théâtre français offiziell in Paris davontrug.

Es sollte schon bald nicht mehr der einzige bleiben. Längst hatten auch die Laien ihre Spiele gehabt: die Glieder derselben Zunft,

die Angestellten der gleichen Geschäfte, die Beamten eines Bureaus hatten sich zusammengetan und, geradeso wie die Geistlichen in und vor den Kirchen oder jetzt in einem Theatersaale, ihrerseits in und vor den Wirtshäusern, oder auch wohl, wenn es sich um Beamte handelte, in den Gerichts- und Rathaussälen gespielt — natürlich weltlichere Stücke, vor allem Moralitäten, die mit allen möglichen satirischen Anspielungen auf den betreffenden Stand, die Stadt- und Zeitverhältnisse, noch besonders pikant gemacht wurden, und dann Farcen, die uralten Rüpelspiele des Volkes, die es aus dem Italienischen, aus dem Spätrömischen übernommen, mit denen wandernde Mimen es beim Karneval und beim Jahrmarkt unterhalten hatten und die nun allmählich ein literarisches Genre wurden.

Zur Aufführung all solcher Stücke, der Moralitäten und der Farcen, entschloß sich in Paris im Jahre 1400 nach dem Beispiele, das die Passionsbrüder für die heiligen Stücke gegeben, und da das Privileg für die weltlichen ja noch freistand, eine bereits hundert Jahre früher von den Unterbeamten des Palais de Justice zur Vertretung von Standesinteressen gegründete Corporation des clercs de la Bazoche. Was sollte man mit seinen Feiertagen anfangen? fragten sich die jungen Leute. Theater spielen! war die ebenso ein-

fache wie erfinderische Antwort. Und so spielte man im Palais de Justice selber, spielte erst nur ein paarmal im Jahr, zu Weihnachten und Ostern, dann, je mehr der Beifall sich steigerte, immer häufiger und machte sich schließlich, namentlich infolge der scharfen Satire, die bald keine öffentliche Persönlichkeit schonte, ebenfalls zu einer erklärten Sehenswürdigkeit von Paris — es war das erste Liebhabertheater.

Das erste Pariser Cabaret, wenn man will, war die Gründung einer dritten Vereinigung: der Enfants sans souci. Ihr Genre war die Sottise, eine Farce in satirisch-zugespitzter und allegorisch-durchsichtiger Form. Auch diese Narrenbrüder hatten großen Zulauf: auch sie griffen alle Zeiterscheinungen und Lebensbedingungen erbarmungslos auf, auch sie schonten keinen Stand, noch irgend einen Brauch, keinen Vorfall und keine Person des öffentlichen Lebens, die Obrigkeit wurde angegriffen und dem König selber nichts erspart. Und in der Zeit eines geschraubten Absolutismus und Dogmatismus, in der sich Frankreich damals befand, ist es sicher äußerst wohltuend gewesen, daß in dieser Weise Wahrheiten öffentlich gesagt werden konnten, daß beispielsweise, wie in einer Farce geschah, irgend ein unglaubliches Individuum, als „Dame Mißbrauch“ verkleidet, sich zwei Kerle vor-

nahm, die den Narren „Kirche“ und den Narren „Heerstand“ darstellten und nun vor allem Volke die Unhaltbarkeiten, Torheiten und Fehler der führenden Kreise durchhechelten. Gespielt wurde übrigens auf dem — Schaffot. Wunderbar ist es also nicht, daß ein Galgenvogel wie Villon für sie gedichtet hat.

Beide, die Bazochiens und die Narrenbrüder sind denn auch oft hart verfolgt worden, unterdrückt, beschränkt und einer Zensur unterworfen. Und wenn auch ein König einmal den Weitblick hatte, sie vor sich selber spielen zu lassen, und hinterher äußerte: „Farcen und Sottisen sind nützlich und gut, denn sie klären einen König über Dinge auf, von denen er sonst nichts erfahren würde, und belehrten ihn über manches Schlimme, das hinter seinem Rücken getrieben wird“ — den fortgesetzten Anfeindungen sind beide Vereinigungen schließlich doch erlegen und haben sich aufgelöst. Aber ihr Beruf in der Entwicklungsgeschichte des Théâtre français war nichtsdestoweniger erfüllt: sie hatten ein profanes Gegengewicht gegen das sakrale Spiel der Passionsbrüder gegeben und diese schließlich sogar selbst gezwungen, wenn sie ihr Publikum nicht verlieren wollten, auch in ihren Spielplan nicht nur Moralitäten, sondern sogar die Farce und Sottise aufzunehmen —

was ihnen bei ihrer oft geäußerten weltlichen Neigung denn auch nicht allzuschwer wurde.

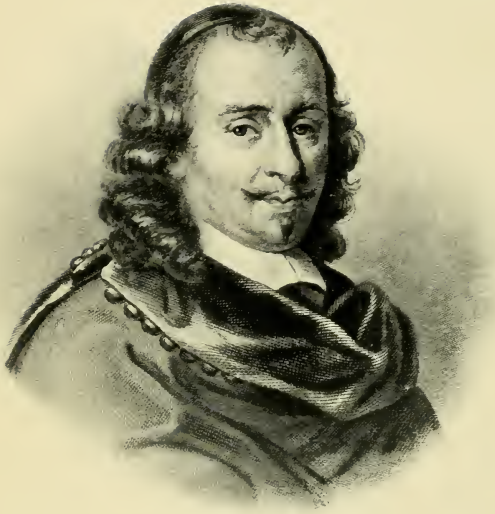
Die rein theatergeschichtliche Entwicklung blieb auf jeden Fall bei den Passionsbrüdern. Im Jahre 1548 taten sie sogar den entscheidenden Schritt und richteten sich im Hotel de Bourgogne ein reguläres Theater ein — das erste in Paris. Freilich, als das Parlament sie nun vollends aufforderte, die Aufführungen von Mysterien und Mirakeln überhaupt einzustellen und in Zukunft nur noch weltliche Stücke zu spielen, da hielten sie eine derartige Wandlung mit ihrer religiösen Würde und Weihe denn doch nicht für vereinbar, sondern verpachteten ihr Theater samt Patent an eine von jenen zahlreichen Komödiantentruppen, wie sie im Lande herumreisten und die gerade vor die Tore von Paris gekommen war, zogen sich selbst aber, wenn auch nicht vom Geschäft, so doch von Spiel und Leitung zurück. Die Komödiantentruppe jedoch, die sich nunmehr im Hôtel de Bourgogne festsetzte, war das erste ständige Ensemble in Paris: dasselbe, das hundert Jahre später den Stil für Corneille und Molière finden sollte — und das Jahr 1548 bedeutet damit das zweite, das profane Datum in der Geschichte des Théâtre français, den Ausgang des Mittelalters, den Eingang der Renaissance.

Das Symptomatische an dem ganzen Vor-

gang jedoch war die Ersetzung des ernsten Spiels durch das lustige: unter diesem Zeichen hat die ganze Entwicklung des Théâtre français gestanden. So wie hier Farce und Sottise das Mysterium verdrängten, sollte später jede bedeutende Entwicklung der Tragödie durch eine bedeutendere der Komödie überholt werden. Nicht die hohe Tragödie, obwohl die Franzosen auf sie so stolz sind, macht die Größe ihres französischen Theaters aus, sondern die „niedere", aber um so menschlichere, echtere, ewigere Komödie, wie sie jetzt aus Farce und Sottise hervorging. Hier blieben die Franzosen französisch, hier blieben sie fränkisch, blieben sie germanisch, während das Lateinertum, das mit der Renaissance ihr bewußter Nationalglaube wurde, ihnen die Art und Rasse nur verpfuscht und verschändet hat.

Daß die Scheidung im Drama sich aber schon damals vollzog, als das Mittelalter hinsank, ist nicht nur verständlich, sondern sogar naturnotwendig. Denn in jenen Tagen vollzog sich ja auch die Scheidung im Leben: es war die Zeit der großen Gegensätze, des Kampfes zwischen eingeborenem Galliertum und eindringendem Klassizismus künstlerisch, zwischen Katholizismus und Reformation religiös, zwischen Volkstum und Königstum staatlich — die Zeit, in der Frankreich in seiner

Not seinen größten Dichter hervorbrachte, Rabelais, der mit dem urwilden Gelächter seiner Riesenphantastik den Himmel so erschütterte, wie ihn vor ihm nur Aristophanes erschüttert hatte. Etwas von diesem Bruch mußte wohl auch durch die Entwicklung des französischen Theaters gehen: Rabelais' echter Sohn heißt später Molière und sein echter Enkel, wenn auch mehr aus montaignescher Ehe, heißt später Beaumarchais. Rabelais' Geist aber war dem Ausgang des französischen Mittelalters ganz allgemein, und nicht umsonst ist damals jene prachtvolle Farce entstanden, deren Verfasser man nicht kennt, die aber schon deutlich den Übergang zur molièreschen Komödie zeigt und die man heute noch so gut sehen kann, wie vor vierhundert Jahren schon: der „Maître Pathelin".



CORNEILLE

Eine eigentliche Hochrenaissance hat Frankreich überhaupt nicht gehabt: die hundert Jahre, die man allenfalls so nennen kann, sind schließlich nichts als ein Übergang von der Gotik zum Barock. Starr doch kraftvoll ragte das Mittelalter noch in sie hinein, aber anderseits setzte hier gleich der Verfall jener großen Vermählung von Antike, Christentum und einem ersehnten dritten Reich, die namentlich in Italien so Prachtvolles hervorgebracht hat, seine schwülstigen Blütengebilde an, so daß sich denn in diesen hundert Jahren, wie sie etwa von der Thronbesteigung Henri IV. bis zu der Louis XIV. gehen, für Frankreich eben nur das Eine entschieden hat, daß seine Hochrenaissance in Leben und Kunst keine ausgesprochene Epoche bilden sollte.

Versucht wurde ja vieles. Der Humanismus kam ins Land, die einzig religiös-tiefe und ernste Richtung, deren der französische Geist je fähig gewesen, die Hugenottenbewegung, vorbereitend. Die Antike zu studieren ward Mode, allerdings, was so verhängnisvoll werden sollte, ohne einen grund-

sätzlichen Unterschied zu machen zwischen hellenischem und römischem Altertum. Die französischen Könige riefen auch wohl italienische Renaissancekünstler herbei. Auf den Ruf Franz I. war schon der greise Lionardo gekommen, dann Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini, Primaticio. Auf den Befehl der Maria von Medici kam jetzt Rubens, um die bekannten Allegorien zum Ruhm ihrer Hochzeit und Regierung mit Henri IV. zu malen. Renaissancebauten entstanden: erst die Jagdschlösser von Fontainebleau und Chambord, später der Louvre. Ja, im Anschluß an den Bau von Fontainebleau gruppierte sich sogar eine richtige Renaissanceschule auf französischem Boden, geradeso wie sich in der Literatur sieben Männer, die sich für Dichter hielten, mit Ronsard an der Spitze, zu der berüchtigten Plejade zusammenschlossen. Bewegung war also schon da: was fehlte, war nur der Boden, aus dem die Werke entstanden, die Erdkraft, die sie gewaltig aus ihm hervortrieb, der in gleicher Weise national und kulturell bewegte Hintergrund, der sie als mächtige Lebenseinheiten, statt als schwächliche Kunsteinheiten, rauschend umfing — der Klassizismus, sklavisch wie er betrieben wurde, ließ eben alles verkümmern.

Daß die Bewegung auch auf das Theater übergriff, war nur natürlich — zumal das

Verbot, noch fernerhin „heilige“ Stücke zu spielen, in dieser immerhin weltlichen Zeit ganz von selbst für neue Gattungen Platz schaffte. Und so machte man sich denn alsbald daran, nachzubilden, was man aus dem Altertum neu gelernt hatte, die „richtige“ Tragödie nämlich, und die „richtige“ Komödie — nur daß man noch nicht einmal von Grund auf anfing, daß man noch nicht einmal bei Äschylos und Aristophanes einsetzte, sondern sich kaum Euripides und Menander zum Vorbild nahm, sonst aber einfach Seneka und Plautus nachahmte. Daß ein Unterschied war zwischen Athen und Rom, geschweige denn zwischen Athen und Alexandrien, das sah man, wie gesagt, gar nicht — wenn's nur antik war! Das französische Renaissancedrama wurde darnach!!

Bis dahin war das Drama, wenn auch nicht seiner Entstehung, so doch seiner Wirkung nach, auch in Frankreich Sache des Volkes gewesen, also Gelegenheitsdichtung, geradeso wie die Lyrik Villons und die Satire Rabelais Gelegenheitsdichtung war — jetzt aber wurde es ganz Sache der „Literatur“. Und genau wie Ronsard eine lateinisch-französische Lyrik gegen die gallisch-französische, eine Hofdichtung gegen die Volksdichtung stellte, so ersetzte auch auf dem Theater das Kunstdrama das eigentliche Volksdrama. Von

den Mysterien und Moralitäten, von den Farcen und Sottisen wissen wir bezeichnenderweise kaum ein paar zufällige Verfassernamen: jetzt aber taucht plötzlich eine ganze Generation von „Literaten“ auf, blutjunge Leute meist, ganz wie in England, wo in derselben Zeit die Shakespearegeneration groß wurde.

Den Anfang der Bewegung kann man in das Jahr 1552 verlegen — also vier Jahre nach Schluß der Mysterien. Damals hatte Jodelle, einer aus dem bleichen Siebengestirn, eine „richtige“ Komödie „Eugen“ und eine „richtige“ Tragödie „Cleopatra“ verfertigt und vor Heinrich II. zur Aufführung gebracht. Der Erfolg war groß, und die Genossen glaubten im Ernst, das griechische Drama leibhaftig wiedergeboren zu haben. Um im Stile zu bleiben, veranstalteten sie denn auch, wie berichtet wird, im Anschluß an die Vorstellung ein ordentliches Dionysosfest, betranken sich so gut es ihnen möglich war, und gebärdeten sich überhaupt als vollkommene französische Pane. Ronsard aber, der Meister der ganzen künstlichen Schule, Frankreichs Opitz, Hoffmannswaldau, Platen und George in einer Person, sang den glücklichen Genossen also an:

Jodelle, le premier d'une plainte hardie,
Françaisement chanta la grecque tragédie,

Puis en changeant de ton, chanta devant nos rois
La jeune comédie en langage françois,
Et si bien les sonna, que Sophocle et Ménandre
Tant fussent-ils savants, y eussent pu apprendre.

Weiter konnte er die Verblendung, aber auch die Anmaßung unmöglich treiben: denn die Stücke waren elend, die Komödie wie immer noch ein wenig besser, wenigstens schilderte sie Sitten der Zeit, die Tragödie aber, diese erste französische, erschien über alle Maßen kläglich, mager und blutleer.

Für die Literatur jedoch hatte das Ereignis zur Folge, daß nun die Komödien und Tragödien zu hunderten aus den Federn sprangen. Das ganze Altertum wurde in Dialoge und fünf Akte gesetzt und wo nur irgend ein Stoff sich fand, aus dem auch Plautus ein Lustspiel hätte machen können, so wurde er zu einer Komödie verarbeitet. Für die letztere kommt namentlich Larivey, ein eingewanderter Italiener, als Verfassername in Frage, während die hohe Tragödie Garnier und Montchretien, Mairet und Rotrou repräsentieren, lauter Männer, die heute keiner mehr kennt und auch keiner mehr zu kennen braucht. Sie und ihre Stücke, obgleich sie sich gegen die ersten Versuche Jodelles bereits sehr vervollkommnet hatten, haben nur Interesse für den, der spezialgeschichtlich der Entwicklung des Renaissancedramas in den

verschiedenen Ländern nachgeht, und für die Entwicklung des französischen insonderheit, weil sie Corneille und Molière vorbereiten. Gespielt aber wurden sie alle im Theater des Hôtel de Bourgogne, sowie in dem eines Konkurrenzunternehmens, das von einer jener umherziehenden Banden, die wieder einmal nach Paris gekommen war und sich dort festgesetzt hatte, als Théâtre au Marais du Temple gegründet war: das Repertoire beider Bühnen umfaßte in dieser Zeit sogar beinahe ausschließlich die Stücke dieser Pseudoklassiker, die da glaubten, Paris Athen ebenbürtig gemacht zu haben, während in Wirklichkeit nur wieder einmal Rom Frankreich unterjocht hatte.

Und doch — ein Renaissancezug ging auch durch diese Bewegung, und wie arm und tot auch ihr geistiger Gehalt sein mochte, so war sie zwar nicht der Ausdruck, aber doch das Ergötzen sinnlich-weltlicher Neigungen. Schon daß das Spiel als solches immer menschlich blieb, beweist es: die französische Fröhlichkeit, die gallische Abwechslungs- und Vergnügungssucht gab ihm nachwievor den Unterton, und ganz falsch wäre es, wenn man sich unter dem französischen Renaissancetheater ein feierliches l'art pour l'art-Institut vorstellen wollte. Wirklich verstiegen und gespreizt ist das Drama erst im echten Barock ge-

worden, eine hohle Schönrednerei und ein ebenbürtiges Gegenstück zu dem, was in Vers und Prosa der Lullysmus für gewisse Kreise Englands, der Marinismus für gewisse Italiens und der Gongorismus für gewisse Spaniens bedeuten sollte.

Solange die Erde jedoch noch im Zeichen der Hochrenaissance stand, war eine solche Verzierlichung des Geschmackes selbst in Frankreich nicht möglich, und abgesehen von dem unvermeidlichen Bühnenpomp ist auch durch das französische Theater dieser Zeit etwas Gemütliches, etwas Holländisches, etwas Altenglisches gegangen. Alles was uns darüber berichtet ist, zeugt davon. Nachwievor kündigte eine Parade, wie wir sie heute noch auf dem Podium der Kirmeßbuden sehen, den Beginn der Vorstellung an. Nachwievor lockte eine lustige Person das Publikum mit Knüttelversen herein und unterhielt es auch zwischen den einzelnen Akten der Tragödie. Der Theatersaal selbst war gemütlich: ein großes Stehparterre, in dem man sich wie im Wirtshause fühlte, ganz vorn ein paar Logen — andere Plätze gab es nicht. Trotzdem ging aber die Hofgesellschaft in die Theater, für die dann einfach ein paar Chaisen hingestellt wurden. Dazu ein kleines Geigenorchester, das aber durchaus keine Trauerchöre spielte, sondern die lustigsten

Weisen der Italiener zum besten gab. Am Schluß der Vorstellung sodann, nachdem Agamemnon hingesunken, Dido sich geopfert oder Cäsar gemordet, irgend eine tolle Farce, oder vielmehr Komödie, wie man sie jetzt nannte, obwohl die dieser Zeit noch wenig mehr war als eine in die Länge gezogene und in Akte eingeteilte Farce — das war das altfranzösische Theater.

Wer weiß, vielleicht war es sogar nahe daran, ein Lebensspiel zu entwickeln, wie es das altenglische tat? Einer aus dem Kreise, ein Holländer, der französisch schrieb, Scholendre mit Namen, ist sehr eigentümlich: er war in London, hat wahrscheinlich Shakespeare, sicher aber das Shakespearedrama gekannt. Das einzige Drama, das Scholendre geschrieben, eine Tragödie „Tyr et Sidon" ist erst nach seinem Tode erschienen, mit einer Vorrede versehen, in der ein Freund des Verstorbenen dessen Ästhetik zuzammenfaßte: und die gründete sich auf dem für die damalige Zeit, und in Frankreich, wenn auch nicht theoretisch so doch praktisch, noch heute unerhörten Gedanken, daß das französische Drama weder griechisch noch römisch, sondern — französisch entwickelt werden müsse. Scholendres eigenes Drama entspricht dieser Forderung zwar nur unentschieden, wenn es auch das dramatischste, freilich im Grabbe-

BEAUMARCHAIS

sinne, von allen der Epoche ist, aber die Forderung selbst zeigt zur Genüge, worauf man damals auch in Frankreich wenigstens unter der Oberfläche hinarbeitete.

So kann man vielleicht sagen, daß mit Scholendre das französische Drama am Scheidewege von ungesuchter Freiheit und mißverstandener Regel stand? Hinzu kam, daß auch Scholendres Zeitgenossen sich gar nicht so verbohrt an die Regeln hielten, wie das erst später geschah, daß sie das Gesetz der Einheiten beispielsweise, obwohl es von Ronsard ausdrücklich fixiert und formuliert war, zwar beachteten, aber sich ihm doch nicht so unbedingt unterwarfen, wie das in der eigentlichen Klassik geradezu Voraussetzung allen dramatischen Schaffens werden sollte! Auf jeden Fall wäre es, wenn auch, wie die volklichen Verhältnisse nun einmal lagen, nicht tatsächlich möglich, so doch wenigstens denkbar gewesen, daß für Frankreich ebenfalls ein Shakespeare kam, der das Leben der Zeit in großen Gebilden zusammenriß.

Er kam nicht . . wenn man bitter sein wollte, könnte man sagen, daß statt seiner, übrigens im gleichen Jahre geboren, nur ein Hardy kam, der berüchtigte Vielschreiber, geistig unendlich unbedeutender als seine Zeitgenossen, aber mit einem begabt, was sie alle nicht besaßen: dem Bühneninstinkt, der

angeborenen Erkenntnis, daß Drama gleichbedeutend mit Handlung sei — weshalb er es denn auch war, der mit seinen leeren, aber geschickt und spannungsreich gebauten Tagesarbeiten die großen Theatererfolge der Zeit einheimste, während die Tragödie des Scholendre noch nicht einmal zur Aufführung gekommen zu sein scheint.

Nun, Hardy hat schließlich nichts mit Kunst zu tun . . und für die Kunst kam am Ende statt Shakespeare ein anderer, einer der nicht von seiner Art war, der gar nicht auf dieser heißen, bunten, lachenden, dieser lebendigen Shakespeareerde geboren zu sein schien, sondern auf einem ferneren, kälteren, toten Stern, der aber als Mensch und Erscheinung wenigstens Größe hatte und der neben Shakespeare stehen kann, ohne daß der Vergleich mit diesem die Menschheit beleidige — kam Corneille.

Corneille hat vor allem Ordnung in die französische Tragödie gebracht — ganz wie Shakespeare in die englische. Wenn Hamlet in seiner berühmten Anrede an die Schauspieler spöttisch die Unzahl der Gattungen aufzählte, als da waren: Tragödie, Komödie, Pastorale, Tragiko-Pastorale, Komiko-Pastorale, Historiko-Pastorale, Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale, so traf er damit eine Erscheinung, die es in London sehr wohl

gegeben hatte — und ebenso in Paris. Der Unterschied war nur der, daß sie in England Reichtum der Entwicklung versprach, während sie in Frankreich bloß von der eigenen Unklarheit zeugte. Die Renaissance in England war eben Sache des Volkes, das seine Renaissancekunst wild, aber naturnotwendig herausschleuderte, während die Renaissance in Frankreich nur Sache von mehr oder weniger höfischen Kreisen war, die sich ihre Renaissancekunst bewußt und peinlich nach Regeln zusammenzufeilen suchten, so, daß sie in der Anwendung tausend Irrtümern, Fehlgriffen und Mißverständnissen ausgesetzt waren, und das vorklassische Drama denn tatsächlich infolge der Ratlosigkeit seiner Dichter in eine Unzahl von Gattungen zerfiel. Diesem Zustande machte nun Corneille, nicht gleichsam spielend, wie es Shakespeare tat, sondern gewaltsam ein Ende, indem er durch das reine aber eiserne Beispiel seines Schaffens den Stil der französischen Tragödie erstmalig und gleichzeitig endgültig festlegte. Alles was ihre Klassik ausmachen sollte: die Vornehmheit und der Stolz der Sprache, aber auch die Neigung zum Deklamatorischen, der unbedingte Ausschluß komischer und allermenschlichster Elemente, die streng logische Vereinfachung und ebenso streng logische Verknüpfung der Intrigue, die harte

aber gleichwohl mächtige Herausarbeitung steinerner Charaktere — es geht auf Corneille zurück.

Doch das sind erst die formalen Verdienste Corneilles: ihnen entsprechen inhaltliche. Frankreich war damals das Land der großen Kriege: der hundertjährige Krieg mit England lag hinter ihm, dann die Kriege gegen Spanien, Italien und Österreich — noch jetzt drohten überall Kämpfe, und die ganze Zeit war gestimmt auf Schwerter und Schlachten. Wenn man dem Frankreich der Renaissance überhaupt eine Lebensanschauung geben will, nicht dem Volke natürlich, aber doch den leitenden militärischen und intellektuellen Sphären, so war es der Heroismus, ein manchmal etwas eitler, selbstgefälliger, ruhmrednerischer, aber immerhin — Heroismus. Und diese Verfassung, dieser Kult des Heldentums, diese Verehrung für alle Ritter ohne Furcht und Tadel, suchte naturgemäß auch einen Ausdruck in der Kunst. Schon den Vorgängern Corneilles war der eine Zug eines krampfhaften Dranges nach Größe gemeinsam gewesen: ihn zu seiner einfachsten und gleichzeitig stärksten Form zu läutern, die vollendete Erhabenheit heldischer Empfindungen restlos auszulösen, jeden Aufschwung einer Seelengröße mit einer beinahe mystischen Weihe zu verklären, das Ganze aber dann doch in

die engen Linien einer schweren, eckigen, aufrechten Ritterrüstung zu pressen — das war erst die Aufgabe Corneilles.

Er tat es zuerst im „Cid". An einem kalten Wintertage des Jahres 1639 ward das kalte Stück zum ersten Male gespielt: aus der Theaterschlacht, die sich entspann, ging es siegreich hervor — als der heroische Ausdruck des heroischen Zeitalters, in der es entstanden war und zugleich als die erste klassische Tragödie des Théâtre français.

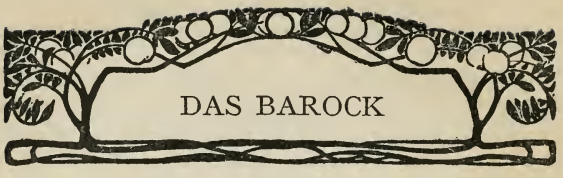
Die Heroik ist in der Folge der Drehpunkt dieser Klassik geblieben. Es ist keine Heroik lebendigen Lebens, sondern der toten Abstraktion. Fast immer dreht es sich um ein rein äußeres Moment, äußere Ehre oder Ähnliches, und mit äußeren Mitteln, der beau geste und der grande phrase wird sie denn auch verfochten. Schon das unterscheidet sie von allem griechischen, englischen und auch deutschen Heldentum von Grund auf: in der Antike klagten die Helden ihr Leben den Göttern, bei Shakespeare stürzte über einem Schmerze die Welt ein: klaglos aber, nicht wie Menschen, sondern wie Schemen, gehen die französischen Heroen in ihr Los, und wenn es der Tod ist — ganz so wie sie es von dem Stoizismus ihrer römischen Vorbilder gelernt hatten. Kein prometheisches Schicksal waltet gewaltig über der Menschheit,

sondern in die einzelnen Menschen mit ihrer stolzen Selbstbewußtheit ist das Los ihrer freien Bestimmung gelegt.

Später hat diese selbstbewußte Heroik vielen Unsinn gezeitigt, aber unleugbar ist: als Corneille sie aufbrachte, hatte sie ihre Größe. Schade nur, daß es eine Größe war, die das Menschliche soweit von sich verbannt hielt, eine Größe, die man Corneille gewiß, aber niemals seinen einzelnen Helden und Heldinnen zu glauben braucht. Denn im allerengsten Zusammenhange mit dieser inhaltlichen Übertreibung der Heroik steht, daß Corneille auch nicht einen einzigen wirklich sichtbaren Menschen geschaffen hat. Da kommt nichts und geht nichts, da lebt nichts und teilt sich mit, sodaß denn formal, vom Standpunkt einer realistisch-dinglichen Kunst aus, seine ganze Tragödie nur wie ein riesenhaftes Unvermögen erscheint: ein kindliches Spiel mit aus Pappe geschnittenen und mit Flitter ausstaffierten Figuren, die wie herausgenommen erscheinen aus Poussins heroischen Bildern, Corneilles verwandtestem Zeitgenossen, und nun, auf einem Schachbrett gleitsam, mechanisch hin- und hergeschoben werden. Wer diese Tragödie als Kunst überhaupt nicht ernst nehmen will — niemand kann es ihm wehren.

Wer sich aber darüber hinwegzusetzen

vermag, der wird bewundern müssen, wie das, was bei Corneilles Vorgängern nur verrenkter Krampf gewesen, jetzt zu einem reinen Drange geworden: diese Verehrung der Größe. Nach dem „Cid" hat Corneille noch manche Wandlung durchgemacht, noch manche Entwicklung angesetzt: die Größe ist immer sein Thema geblieben. Wie er im „Cid" die Größe des Rittertums genommen, so nahm er im „Horace" die des Republikanertums, im „Cinna" die des Cäsarentums, im „Polyeucte" die des Christentums. Und wie er diese Größe im „Cid" auf den Stil des Stolzes gebracht, so brachte er sie im „Horace" auf den der Vaterlandsliebe, im „Cinna" auf den der Großmut, im „Polyeucte" auf den der Verklärtheit. Aber das sind nur Varianten und der Corneillesche Grundstil, der seinen Tragödien Anlage und Bau gibt und ihrer Wirkung die Katharsis, bleibt immer der der Größe. Er konnte mit ihm nicht in die Breite wachsen, wie es der Lebensstil Shakespeares tat, denn auch Corneille hatte sich nun einmal festgelegt auf dem engen Grundriß mißverstandener Antike, wohl aber, oder gerade deshalb, konnte er mit ihm in die Höhe wachsen: und wahrlich — wie eine Kathedrale ragt seine Tragödie aus dem Mittelalter heraus und in die Renaissance hinein.



DAS BAROCK

Le grand siècle, womöglich noch mit dem Zusatze de Louis le Grand, so nennen die Franzosen das Zeitalter, das mit dem Regierungsantritt Ludwig XIV. aufging: und in der Mitte, nach der beliebten, schmeichelnden, selbstlobenden Darstellung, steht Er, der roi soleil, dessen Strahlen der Macht, Würde und Hoheit die ganze Welt überfluten.

In Wirklichkeit sieht das Zeitalter etwas anders aus: in Wirklichkeit wurde in ihm das Königtum zu seiner höchsten Lächerlichkeit hinaufgeschraubt und im Lande nur der Untergrund für den künftigen Niedergang langsam gelegt. Wohl gelangte Frankreich in dieser Epoche zu seiner größten Macht, aber es verdankte ihn nicht der eigenen Kraft, sondern nur der Zerrissenheit der Gegner ringsum. Nicht von dem französischen Volke wurde der Aufschwung getragen, sondern die Hofkreise bliesen sich auf, bis sie schließlich an ihre Bedeutung selbst glaubten. Diese künstliche Blähung mußte dann platzen — in der Revolution. Nein, die großen Fürsten der Zeit, wie sie unter unsäglichen Mühen, auf nichts sich ver-

MARIVAUX

lassend als auf die innere Gesundheit ihres Volkes, gleich Vätern für die Zukunft ihrer Kinder, für die Zukunft ihres Landes sorgten, das waren der große Kurfürst und Peter der Große — nicht der große Louis.

Ludwig XIV. hat sogar noch nicht einmal das Verdienst, das Gerüst seiner Pseudorenaissance selbst aufgeschlagen zu haben — er hat es nur mit bauschigen Draperien und vergoldeten Troddeln behangen, aber zugerichtet, das Material bereitet haben seine Vorgänger, Henri IV. voran, in dem schon eher etwas vom echten Renaissancefürsten steckte, und später die großen Kanzler, Richelieu und Mazarin. Als Ludwig XIV. nach Mazarins Tode mit dem protzigen L'Etat c'est Moi die Selbstherrschaft ergreifen konnte, da stand sein Thron schon bereitet: er brauchte sich nur darauf zu setzen. Und das einzige politische Verdienst, das er dann in der Folge gehabt hat, war höchstens der richtige Instinkt, mit dem er sich mit wirklich befähigten Männern umgab, die für ihn arbeiteten, die wie Minister à la Colbert und Marschälle à la Condé den finanziellen und militärischen Aufschwung durchsetzen konnten, von denen die ersten Regierungsjahrzehnte Ludwig XIV. ja unleugbar begleitet waren — aber auch sie, geradesowenig wie der König selbst, konnten hindern oder vor-

beugen, daß es in den letzten Regierungsjahrzehnten schon wieder bedenklich bergab ging.

Aber künstlerische Verdienste soll Ludwig XIV. doch wenigstens gehabt haben? Ich muß gestehen — ich sehe sie nicht. Ich sehe nichts, was unter seiner Herrschaft und in seinem Sinne groß und frei aus der Natur gewachsen sei und in der Sonnenwärme, die vom König ausging, wie man behauptet, sich doppelt blühend entfaltet habe: so sehr war es eine kalte, falsche, eitle Wärme, die nicht beleben, nur künstlich vergolden konnte. Ich sehe nichts als die alte Nachahmung der Antike, nur mit der Unterschiebung eines erlogenen augusteischen Zeitalters jetzt, und einer Beladung der einfachen Formen, die die französische Kunst bis dahin dem alten Rom entlehnt, mit Pomp und Flitter. Kurz, ich sehe nichts als das Barock, den fürchterlichsten Ballaststil der Welt, die geschmackloseste Epoche, die die Erde gesehen, den Triumph des Parvenugeistes — denn nur wie ein Parvenu, wie ein Bourgeois, der Roi geworden, steht Ludwig XIV. neben seinem Vorbilde Augustus da.

Gewiß: ein Lustschloß wie Versailles entstand — aber es ward gleichzeitig gefüllt mit der schrecklichsten Gemäldegalerie, die je zusammengemalt und gesammelt worden

ist, und umgeben mit einer beschnittenen und verkürzten Natur, die schön nur blieb, weil selbst die mißhandelte Natur immer noch Natur ist. Was aber in Versailles umging, der Geist, der dort das Dasein in Etikettenfragen verschnippelte, die Art, wie dort über Leben und Kunst gedacht wurde, diese ganze übertriebene Höflingswirtschaft mit dem Dilettanten vom König an der Spitze, war von einer schamlosen Kleinlichkeit. Und so war Alles in diesem Zeitalter, Alles, womit Er in irgend einer Berührung stand, Alles was Er bauen, malen und dichten ließ. Was an dem ganzen Barock, gleichgültig ob es nun die Gefühle oder die Werke der Menschen betrifft, nur imponieren kann, ist die Aufgedonnertheit, ist die ungeheure Häufung von Gold, mit dem man den innerlich hohlen Formenschwulst noch überschüttete — wenn's imponieren kann!

Nein, für die Entwicklung der Kunst hat Ludwig XIV. nichts getan, er hat nur — Geld für sie ausgegeben. Was will es besagen, daß er Gelehrten aller Länder Ehrengaben zukommen ließ? Es war doch nur seine Renommiersucht, und er bezahlte sie wie seine Maitressen. Da er Vermögen hatte, fiel es ihm ja weiter nicht schwer, geradeso wie seine epikureischen Gelüste auch seine literarischen Neigungen im Gelde zu spiegeln. Im übrigen

hat er in Frankreich selbst alle freieren geistigen Bestrebungen, wie Jansenismus und Quietismus, schmachvoll unterdrückt.

Alle tieferen und selbständigeren Männer der Epoche haben sich denn auch, so schwer das oft fallen mochte, von dem Hofgeschmack und ganzen Hoftreiben fernzuhalten gesucht. Der strenge, harte, kalte Heroismus Poussins in der Malerei und Corneilles in der Dichtung — beide lebten ja noch in dieses Zeitalter hinein — ging durchaus neben dem bunten Repräsentantismus her, den Ludwig XIV. allein zu schätzen verstand. Männer wie Pascal, La Rochefoucauld und La Bruyère, in deren Hirn die Gedanken der Revolution erste Funken schlugen, hielten sich peinlich fern. Der erklärte Hofmaler aber war Lebrun, ein Anton von Werner von damals; und der Hofdenker war Boileau, der den Ruhm hat, am kleinlichsten unter allen Ästhetikern der Welt von der Kunst gedacht zu haben; und der Hofdramatiker war Racine, mit dem die Tragödie endgültig auf den beschränkten Grundriß der drei Einheiten gestellt wurde und die Antike eine Verhunzung erfuhr, wie nie vorher, noch je nachher.

„Den Großen" nennen die Franzosen Corneille, und sie haben recht. Und „den Zarten" nennen sie Racine, und sie haben auch recht: nur daß das, was wir unter Zartheit verstehen —

Walter von der Vogelweide und Goethe sind für uns zart — in ihrem Gefühlsschatz nicht vorkommt und sie regelmäßig Koketterie, wenn nicht wehleidige Sentimentalität mit ihr verbinden. Kokett und sentimental aber war Racine, der die Liebe, die Gefühlsseligkeit in die hohe Tragödie brachte, die Corneille noch schroff daraus verbannt hatte, und zu dem er sich denn auch verhält wie etwa Grillparzer zu Schiller. So ist das Werk des Racine ganz und gar schwächlich, weibisch und süß — dabei ist es noch nicht einmal rein aus ihm selbst gewachsen, sondern er hat Corneille und dessen Vorgänger, von den Alten ganz zu schweigen, in einer Weise studiert, wenn nicht geplündert, die nicht auf Griff und Umsicht, sondern in erster Linie auf eigene Armut schließen läßt. Was Racine von sich aus gab, war nur der Ausdruck, die schmeichelnde, überredende und ach! so entzückende Redeweise, über die dieser geborene Frauendichter gebot. Nie hat das Pathos, nie hat die schöne Phrase und die schöne Geste in Frankreich einen so sicheren, aber auch so billigen Triumph gefeiert als in seinen Tragödien von Andromaque, Jphigenie, und Phèdre — zumal wenn all die edlen Taten hinter den Kulissen noch mit etwas Mord und Blut, will sagen im Zuschauerraum mit Tränen, garniert waren. Wo

war die hohe Tragödie hingeraten! Kaum ein Menschenalter war seit der Premiere des „Cid" verflossen, noch lebte alt, ernst und gramvoll sein Dichter — und schon hatte sich unter der segensreichen Regierung Ludwig XIV. ihre steile Herbheit in gewundene Rührseligkeit verwandelt! Es war eine ganz andere Zeit und die Alten kannten sich in den Jungen nicht mehr aus. Corneille hatte im Leben noch seine eigenen Locken getragen — Racine trug bereits die Perrücke und war gepflegt und gepudert. Darin lag auch geistig der ganze Unterschied: denn die Kunst des Racine trug ebenfalls Perrücke, war gepflegt und gepudert, der Kothurn war Ballschuh geworden. Wohl trifft man in seinen Tragödien noch hin und wieder auf die Tradition des Corneille, und es sind ihre besten Stellen, wohl ragen auch sie noch wie Kathedralen empor, aber oben sind sie mit Blumengewinden umflochten, sehr oft sogar mit papierenen — und mit dem Stil der Größe ist es endgültig vorbei.

Das Volk wäre natürlich in einer solchen Zeit, in der die Dichter nur für den Hof und den Geschmack der höfischen Kreise schrieben, vollständig leer ausgegangen, wenn nicht wenigstens die Theater gewesen wären. Allerdings fanden die großen Premieren jetzt meist in Versailles statt, wohin der König die Truppe des Hôtel de Bourgogne kommen

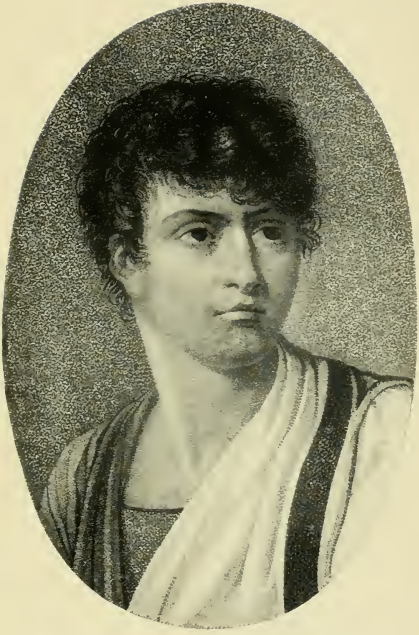
ließ — aber damit war schließlich noch nichts verloren. Die Hauptsache war, daß die Gunst von Versaille auch den Pariser Aufführungen zugute kam, daß im Barock auch in der Hauptstadt so viel und so gut gespielt wurde, wie nur je, und namentlich die beiden Konkurrenzbühnen Bourgogne und Marais nicht aufhörten, das Publikum mit dem Théâtre français-Repertoire, wie es sich mit Corneille und Racine, und anderseits Molière, jetzt immer ziel- und stilbewußter ausarbeitete, bekannt zu machen. Allerdings beeinflußte die höfische Neigung die klassizistische Richtung noch besonders, lenkte sie immer mehr in Bahnen der Starrheit, statt in Bahnen des Lebens — doch einmal entsprach das ja dem dichterischen Schaffen der Zeit durchaus, und dann wurde aber auch, wie angedeutet, durch die Komödie ein Gegengewicht gegeben.

Die Führung von den beiden Theatern, namentlich in dem Sinne, der dem Hof entsprach, behielt nach wie vor die Truppe im Hôtel de Bourgogne. Hier trat 1634, nachdem bis dahin die Frauenrollen durchweg von Schauspielern gespielt worden waren, die Beaupré auf, Frankreichs erste Schauspielerin. Hier wirkte später Baron, der Tragöde, Champmesle, die Tragödin, hier aber auch das famose Komikertrio Gros-Guillaume, Gauthier-Garguille und Turlupin, das der Vor-

Molière-Komödie, als sie noch ganz in Farce und Improvisation steckte, zu ihren dröhnendsten Erfolgen verhalf. Hier hatte aber auch die Comédie italienne, die immer öfter gastspielsweise nach Paris kam und die Entwicklung der französischen Komödie insofern günstig beeinflußte, als sie das tote Plautusideal durch ein lebendiges Karnevalsideal ersetzte, ihre ersten andauernden Erfolge: mit Beifall überschüttet trat der berühmte Scaramouche vor die Rampe und mit ihm die ganze „stehende Figuren"-Gesellschaft von Arlequino, Pantalone und wie die Gecken alle heißen mochten.

Neben der vom Hofe bevorzugten Truppe im Hôtel de Bourgogne hielt sich jedoch das Théâtre au Marais du Temple durchaus auf der Höhe: ja, es war sogar beinahe das literarischere von beiden, und wenn das erstere das klassische Repertoire und den klassischen Stil entwickelte, so hat das letztere eigentlich immer erst den Grund dazu gelegt — denn es war in Corneilles Zeiten, und auch noch im Beginn der Laufbahn Racines, sozusagen die Probebühne, auf der die Stücke der Dichter zunächst einmal herausgebracht wurden, um dann, wenn sie gefallen, auf das höfischere, unliterarischere aber offiziellere Théâtre im Hôtel de Bourgogne überzugehen.

Dazu gab's dann noch andere Theater —



TALMA

zumal die Jahrmarktsbanden nach wie vor nach Paris kamen und bei der Theaterluft, die dort wehte, immer häufiger den Versuch machten, auch sich dort als feste Bühne zu etablieren. Bedeutung hat jedoch nur eine dritte Truppe bekommen: es war die, welche im Jahre 1658 ein junger Lustspieldichter Provinzschauspieler und Schmierendirektor nach Paris brachte — Molière.

Molière hatte das Glück, vor dem Bruder des Königs zu spielen, allergnädigst zu gefallen und die Erlaubnis zu erhalten, sich erst im Petit-Bourbon und dann im Palais-Royal, wo den Seinen sogar der Name „comédiens de Monsieur" gütigst verliehen wurde, dauernd einrichten zu dürfen. Für die Theaterentwicklung war das insofern wichtig, als diese neue dritte Bühne sich alsbald zur Spezialität für die Komödie ausbilden sollte, während die beiden anderen Theater sich von nun an fast ausschließlich auf die Tragödie warfen — und für die Kunstentwicklung insofern, als der junge Lustspieldichter, Provinzschauspieler und Schmierendirektor Molière diese Ausbildung zur Komödienspezialität nicht besser fördern zu können glaubte, als dadurch, daß er ihr ein Repertoire zugrunde legte, das er selber — zu dichten begann.

Molière ist die einzige große Erscheinung des Zeitalters Ludwig XIV., ist der einzige

ganz große Mensch überhaupt, der zwischen Rabelais und Napoleon auf französischer Erde geatmet hat. So hoch muß man ihn stellen. Wie das Leben am Tode vorbeischreitet, ging die Lebendigkeit seiner Kunst durch die Erstarrung des Barock ringsum. Wenn man Molière liest oder sieht, hat man die Empfindung, daß er der einzige in diesem petiten „Grand Siècle" gewesen, der ein Herz hatte — die anderen besaßen bloß ein Reglement in der Brust für die Regulierung des Daseins! Es lachte und weinte endlich wieder ein Mensch, während um ihn nur posiert wurde — das war der Unterschied!

Schroff und scharf entfernte sich die Komödie des Molière von der Geschraubtheit, dem Wesen seiner Zeit, und warf sich ganz auf die Wahrheit. Die Stimmung für eine solche Komödie war schon da, ja es war selbst für sie vorgearbeitet worden. Farce, Sottise und auch die italienischen Lazzi hatten immer ihr Publikum gefunden im lustigen Frankreich. Und auch jetzt war Frankreich, vom Bürgertum aus, noch immer das lustige geblieben: neben den Preziösen der Hofliteratur schrieben zu eben dieser Zeit die Burlesken des Volkes, schrieb Cyrano de Bergerac seine tolle Reise nach dem Mond, schrieb Scarron seinen Fahrende Leuts-Roman. Sogar gute Lustspiele waren entstanden, Scarron selbst

hatte welche geschrieben, dann Larivey, Odet de Turnèbe und François d'Amboise, die alle schon in irgend einer Weise auf Molière hinwiesen. Dazu kam die immer nähere Bekanntschaft mit Plautus, jetzt auch mit Aristophanes, ferner mit den italienischen und spanischen Renaissancekomikern. Ein ungeheueres Material, rein literarisch genommen, war mithin da. Zu ihm kam das ungeheuere Material an Lächerlichkeit, das die Zeit selbst bot. Es brauchte also nur einer zu kommen, der es zusammenraffte, sich unterwarf und zu einer endgültigen Komödienform zusammenschmiedete, einer, der das Lustspiel einerseits von der Tradition der Stehenden-Figuren-Komik als solcher befreite, denn die war ja nur lustig, aber nicht tief gewesen, und der anderseits all die realistischen Momente, die die Entwicklung schon gezeitigt, ineinanderarbeitete und aus ihnen die Charakterkomödie bildete, die not tat.

Der Mann, der das vermochte, war Molière: und in sein Werk ist denn auch der ganze Reichtum an gallischer und italienischer Komik aufgegangen, der seit dem Maître Pathelin sich angesammelt — nur daß das Gallische, das Fränkische, das Germanische durchaus überwog, und das Südliche und eigentlich Romanische bloß geschickt benutzt werden sollte. In diesem Sinne ist Molière in

Wahrheit Shakespeares jüngerer Bruder, ganz von seiner himmlischen Heiterkeit und, wenn es sein muß, auch von seinem abgründigen Ernst, freilich nicht mit der Macht begabt, das Leben in seinen furchtbaren Apokalypsen zu schildern, denn er war ja nun einmal kein Tragiker, aber doch fähig, dem Dasein den Hintergrund seiner eingeborenen Unerbittlichkeit zu geben — nur daß bei ihm die bunten Lichter die düsteren immer wieder verschlangen, ja, daß sie sich meist auflösten in einen einzigen großen, närrischen Flammentanz. Doch, auch Molière hatte seine Stunden, in denen ihn die Bitterkeit ganz faßte, in denen sie ihm keinen Raum ließ, mit einem Witz zu endigen und zugleich zu versöhnen: und dann schrieb dieser große Lebensfreund, der er sonst war, seinen „Menschenfeind", in dem derselbe Groll das letzte Wort über die Menschheit bleibt, der im „Timon" als Fluch gegen die Götter die Zähne bläfft. Aber derartige Komödien, die, ohne daß ein Mord geschieht, die echtesten Tragödien sind, überwiegen im Werke des Molière nicht: seinen Charakter bekommt es von dem großen Humor, der am Ende, nach allen Schmerzen und Verzweiflungen, doch immer als treuer Freund den Menschen verbleibt — ganz abgesehen davon, daß die Zeit nicht darnach war, still zu resignieren, sondern von einem

frischen, tätigen, ehrlichen Kerl, wie Molière war, schon rein von sich aus verlangte, daß er all ihren Blödsinn und Unfug attakierte.

Das hat er denn auch reichlich und weidlich getan. Das ganze Thema des Rabelais, die Erkenntnis, in einem verrotteten und fehlgegangenen Staatswesen, in einer ganz und gar veralberten Gesellschaft zu leben, nur tausendmal verschärfter, zugespitzter und deshalb auch ersichtlicher jetzt, in diesem Ballast- und Palastbarock, hat Molière noch einmal aufgenommen und an Typen geschildert, die sich zu typischen Intriguen zusammenschließen ließen. Gleich in seiner ersten Komödie, die er in Paris herausbrachte, den „Lächerlich-Gezierten", griff er die Sprach- und Sittenaffektation der Hofkreise an. Das Blaustrumpfwesen nahm er sich in den „Gelehrten Frauen" vor. Die Kurpfuscherei der Ärzte im „Eingebildeten Kranken". Die Scheinheiligkeit im „Tartüffe". Die Habsucht im „Geizigen". Und Anderes, was in diesem verdrehten Zeitalter zu Spott und Galle herausforderte, in anderen Komödien, so daß denn, da es im Grunde überhaupt nichts gab, was man irgendwie ernst nehmen konnte, das Resultat seines ganzen Werkes eine einzige Grimasse war, die er seiner verehrten Mitmenschheit vor das gepuderte Antlitz hielt — keine monströse Gigantengrimasse, wie

es Aristophanes getan, eine minder geniale sogar, aber dafür feinere, geistvollere, eine talentvollere, wenn man will, und auf jeden Fall eine, die ebensogenau entsprach, ebensogenau „saß", auf jeden Fall eine, wie die Zeit sie verdiente. Paris war eben nicht Athen! Um Athen vor dem Verfalle wenigstens zu schützen zu suchen, mußte ein Gott des Gelächters erscheinen, ein Prometheus der Satire, dessen Hohn über alle Maße hinauswuchs. Um Paris die Wahrheit zu sagen, genügte ein feiner Spötter, der gewiß vor keiner Derbheit zurückschreckte, der aber doch immer noch in den Grenzen des Wirklichen blieb.

Molière hat Alles und Alle angegriffen, nur Eines hat er geschont: das Königtum und den König. Wohl hat er der Regierung, und namentlich der hohen Beamtenschaft, manches gesagt, was ihr sehr wenig angenehm war. Er hat Louis XIV. Nachäffer bei Hofe in unzähligen „Marquis"-Figuren lächerlich gemacht, aber ihm selbst hat er keinen Zoll seiner Königlichkeit genommen, indem er an ihn, wie er es doch sonst tat, das Maß wirklicher Menschlichkeit anlegte. Warum nicht? Nun ja — auch Molière war ein Mensch, er hatte eine lebenslustige Frau, er brauchte fortwährend Geld: und da dem König die Sottisen, die Molière den Hofkreaturen sagte, so ausnehmend gut gefielen, daß er ihn, als

seinen unentbehrlichen Hofnarren, verhältnismäßig gut dafür bezahlte — nun, so schrieb er eben für den König, und natürlich nicht gegen ihn, erkaufte sich vielmehr mit diesem einzigen Kompromiß die volle Dichterfreiheit allen übrigen Stoffen gegenüber — es ist menschlich, es ist verständlich, es ist nicht griechisch, aber es ist französisch, und so muß man denn die Tatsache wohl oder übel hinnehmen.

Schlimmer war, daß Molière auch künstlerisch unter Ludwig XIV. gelitten hat. Seine Komödien sind vollkommen: nur einen Fehler kann man ihnen manchmal nachweisen — sie überhasten sich gegen den Schluß hin, wenn sie sich nicht geradezu verfehlen, im letzten Akt gerade so leer und unnatürlich werden, wie sie in den ersten voll und organisch gewesen. Und das ist in manchen Fällen ganz unmittelbar auf den König zurückzuführen. Unersättlich war dessen Vergnügungs- und Abwechslungsucht, kaum konnte er erwarten, bis Molière sein neuestes Stück fertiggeschrieben hatte, und es in Versailles zur Aufführung gelangte. Deshalb mußte Molière dann — schmieren. Ganz abgesehen davon, daß ihn auch wohl, wie es im Tartuffe geschehen ist, die Rücksicht auf den König bestimmte, irgend eine Schmeichelei anzubringen und er nun, statt den Stoff in aller Ruhe

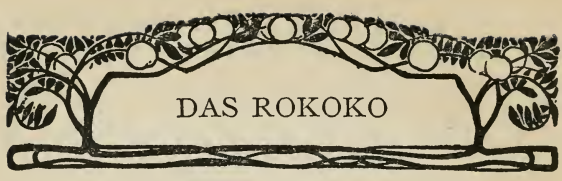
auszuentwickeln, ihn durch irgend eine fade Gewaltsamkeit zu einer herbeigezogenen Lösung brachte.

Nein, Molière war kein Aristophanes. Er ist der größte Komödiendichter nach Aristophanes, aber von diesem selbst scheidet ihn, den Gallier, das Ethos der ungeheueren Ehrlichkeit des Hellenen. Aristophanes hätte, statt diesen König zu amüsieren, diesen König in eine Riesenposse gebracht, in der er aufgetreten wäre mit einer Blechkrone auf dem Kopf und einem Hanswurstmantel um die Schultern. Man sage nicht, daß Molière das nicht hätte wagen dürfen. Noch nie ist ein solcher Gesichtspunkt maßgebend gewesen: ganz abgesehen davon, daß es ja bei ihm gestanden hätte, eine Form zu finden, die alle Welt verstand, nur nicht — der König selbst.

Molière hat es nicht getan, hat es noch nicht einmal versucht. Der Vorwurf trifft ihn nicht als Künstler, sondern höchstens als Charakter. Aber auch da muß man schließlich sagen, daß Molière, als Charakter, abgesehen von diesem einen Punkt, gewagt hat, was von seinen Zeitgenossen keiner wagte — und das sondert ihn schon von den feigen Hofschranzen unter seinen dichtenden Zeitgenossen ab, stellt ihn ganz für sich hin, als den eigentlichen Mut seiner Zeit, und

ELISA RACHEL

somit auch moralisch auf eine beträchtliche Höhe. Als Künstler aber, abgesehen von Punkten, steht er überhaupt über jedem Zweifel: denn wenn er einmal einen Stand oder Menschen aufgriff, so hat er es verstanden, ihn gleich so zu packen, so hochzuhängen, daß er nun, wie ein Popanz, für alle Zeiten dort oben baumelt — an dem Lächerlichkeitsgalgen der Molièreschen Komödie.



Ludwig XIV. war schließlich, wie alle schwachen und kleinen Menschen, die im Alter vor den Taten ihrer Jugend Angst bekommen, auch noch fromm geworden: sein Magen konnte die Anstrengungen des Epikuräertums nicht mehr vertragen, deshalb wurde die Askese zum Heilmittel erklärt! Damit hatte sich zwar nicht die luxuriöse Hofhaltung, aber doch die persönliche Lebensführung und der allgemeine Ton der Hofgesellschaft ganz von selbst geändert. Privatim ging die Verschwendung und Unsittlichkeit natürlich ruhig weiter, nur das offizielle Leben wurde immer frostiger und leerer: unter dem repräsentativen Pomp, der nach wie vor bei festlichen Gelegenheiten entfaltet wurde, schlug nicht mehr das lebensfreudige Herz der früheren Versailler Tage, sondern nur die Macht und der Reichtum der auf Kosten des Volkes gefüllten Schatulle wurde öffentlich zur Schau gestellt. Wer aber zufällig noch ein bißchen Jugend in den Knochen hatte, der amüsierte sich zu Hause ruhig weiter, dieweil der König, der nicht mehr mitmachen konnte, mürrisch bei seinen Medizinflaschen und Gebetbüchern sitzen mochte!

Natürlich hatte der Umschwung, der es immerhin war, auch auf alles geistige Leben seine Rückwirkung gehabt: der Griesgrämlichkeit des alternden Monarchen war alle Kunst am Ende ziemlich gleichgültig geworden — und damit fielen die Anregungen, die bis dahin vom Hofe ausgegangen waren, von selbst fort. Das Interesse für Architektur, Malerei und Theater ließ nach. Eine junge Generation war noch nicht da, die wieder irgend eine neue Entwicklung angesetzt hätte. So begnügte man sich denn damit, bei dem Barock stehen zu bleiben, das dem König als „sein" Werk noch am besten gefiel, und dessen schwerer Klassizismus seinem neuentdeckten Religionssinn ja auch nicht geradezu widersprach.

Alles das aber wurde mit einem Schlage anders, als der König im Jahre 1715 endlich starb. Sofort begann das Lasterleben wieder — aber ohne den Schein von Würde und Hoheit jetzt, mit dem sich der tote Pseudoaugustus einst zu umgeben verstanden, sondern mit ganz offiziell erklärter Frivolität und Korruption. Es entstand das Rokoko — und wenn es irgend ein antikes Vorbild hat, so war es das der nachaugusteischen oder auch spätalexandrinischen Dekadenz. Man mag das Leben, oder man mag die Kunst des Rokoko nehmen — in tausend Beziehungen

erinnert es an die Epoche der milesischen Märchen, des Hirtenromans von Daphnis und Chloe, des Zauberromans von Amor und Psyche. Seine skeptisch-frivole Philosophie ist die lucianische, und in den Bildern Watteaus steckt die Linie von Tanagra. Galante Lüsternheit war sein Inhalt, und affektierte Zierlichkeit war seine Form. Das Barock hatte sich wenigstens fest um ein klobiges Stützwerk geschlungen: jetzt nahm man dieses hinweg und machte die Lebens- und Kunstornamentik selbständig, zu einem frei in allen Himmeln der Freude schwebenden Guirlandengerank aus vergoldetem Gips — war es sonderbar, daß es so bald schon wieder zusammenbröckeln und zur rächenden Erde herniederfallen sollte? „Nach uns die Sündflut", waren die Sterbeworte des Rokokokönigs Ludwigs XV. — und nach ihm kam die Revolution.

Freilich, soweit war man einstweilen noch nicht. Einstweilen warf man sich jauchzend in die Vergnügen und Festlichkeiten, die, wie man glaubte, die Lust der Zeit nun einmal erforderte. Allgemein — der Adel voran, und das Bürger- und Strebertum an seinen goldgestickten Rockschößen hinterher, den Zierdegen an der Seite, Blumensträußchen am Hut — allgemein ward das „Embarquement pour Cythère".

Die Tragödie verfiel natürlich ganz —

für sie war kein Platz in dieser koketten Welt. Wohl suchte man ihre Tradition zu erhalten und fortzusetzen, aber nur ein paar armselige Noten haben die Tragiker dieses Abschnittes beigebracht. Sie haben aus neuen Quellen neue Stoffe geschöpft, beispielsweise aus der Geschichte Frankreichs, was, weil man bis dahin grundsätzlich an griechische, römische oder alttestamentliche Themen gebunden war, als eine ganz unerhörte Neuerung empfunden wurde. Sie haben die Handlung kompliziert, die Theaterkoups verdoppelt und verdreifacht, die szenische Instrumentierung immer opernhafter gestaltet — das war alles, und wahrlich kein Verdienst. Wert hat denn auch keines der Stücke, die entstanden, und ebensowenig bildet einer ihrer Dichter irgendwie Figur. Höchstens Crébillon hat dadurch, daß er die Form der klassizistischen Tragödie, wie sie Corneille geschaffen, auf die Spitze des Unmöglichen trieb, mit seinen Gruseldramen wenigstens einen gewissen Stil: in ihnen sank die stolze Kathedrale in Trümmer, und aus der schaurigen Ruine glotzten nun Eulen hervor und alles mögliche Totengevögel schwirrte höchst unheimlich und höchst lächerlich herum. Voltaire dagegen hatte noch nicht einmal einen derartigen Stil der Übertreibung: sein ganzes Theater, wie es aus dem schlauen Gedanken entstand, Shakespeare, den er in

London kennen, freilich nur oberflächlich verstehen gelernt, auf das französische Drama zu übertragen, ein bißchen englisches Leben in das französische Schema zu blasen: es blieb eine einzige eitele Charakterlosigkeit, der auch alle Tendenz und aller Esprit zu keiner dauernden Wirkung verhelfen konnte — dazu hätte ein Dichter und ein Volk gehört, aber kein Journalist, und mochte er noch so gerissen und aufgeklärt sein, wie Voltaire.

So blieb die Komödie: und in ihr hat das Rokoko noch eine — nein, keine große, aber doch eine feine Entwicklung gehabt, eine genau so feine, wie es seinem eigenen, feinen Wesen entsprach. Als Molière starb, waren Dutzende von Komödiendichtern da, die seine ungeheuere Erbschaft antraten. Kein einziger ist so groß geworden, wie er, aber jeder von ihnen hat etwas von ihm entnehmen und weiter ausbilden dürfen. Da lernte der eine die Beobachtung von dem großen Menschenkenner — allerdings ohne auch sein großes Herz zu haben. Da hatte ein zweiter wohl etwas von diesem Herzen — aber ihm fehlte wieder etwas von der Beobachtung, der Kraft der Drastik, es auszudrücken. Ein dritter griff nur seinen Stil auf und schliff ihn aus. Ein vierter setzte bei seiner phantastischen Note ein. Dancourt und Regnard, Lesage und Destouches sind die Namen solcher Dichter, aber eine

eigentliche Weiterentwicklung der Komödie datiert von ihren Stücken noch nicht. Das Einzige, was sie über Molière hinaus wertvoll macht, und wozu Molière noch nicht eine solche Veranlassung hatte, ist ihr Thema: die grenzenlose Verkommenheit der Zeit. Sie schildern sie, ohne sich sonderlich dagegen aufzulehnen, im Gegenteil, oft mit der hellsten Freude am Laster — aus Gecken, Dirnen, Spielern, Kupplern, Hehlern setzt sich das Personenverzeichnis ihrer Stücke zusammen, und in der Mitte steht fast immer der Typ, der der eigentliche Held dieser Zeit ist, der Hochstapler.

Stil, wirklichen Stil aus dem Rokoko gemacht, gerade auch nach der Seite der Form hin, was ja so unbedingt nötig war, hat nur Einer: Marivaux. Er ist der Erbe und zugleich erklärte Gegner des Molière und auf jeden Fall der Mann, der den Ton für das Neue der Zeit fand. Das Rokoko war im Grunde nur eine Wiederaufnahme jenes euphuistischen Preziosentums, das schon hundert Jahre früher, um die Zeit, da Ludwig XIV. den Thron bestiegen, einmal Mode gewesen, bis ihm dann Molière mit der scharfen Satire seiner „Lächerlich-Gezierten“ ein jähes Ende bereitet hatte. Jetzt lebte es noch einmal auf, aber mehr als innerliche Richtung, als Sensibilität, ja von einem Dichter wie

Marivaux aus, sogar als Versuch der Psychologie. Auf jeden Fall stellte er das Seelenleben der Menschen, die er schilderte, verfeint dar, gab ihm einen matten Anhauch von Zärtlichkeit und Schwärmerei und machte vor allem die Frau, die bei Molière etwas zu kurz gekommen, zur Trägerin der Handlung. Das Alles dann mit der Grazie und dem Charme, aber auch der Bizarrerie und der Koketterie, die das Rokoko erforderte: wie mit seinem feinen Schmetterlingsstaub überschüttet und zierlich zu einem Rondo geordnet, so daß man denn in ihm, wenn überhaupt in einem Dichter, das annähernde Gegenstück zu Watteau hat. Ich möchte nicht sagen, daß er genau so köstlich, genau so wertvoll ist, wie dieser: aber auf jeden Fall entspricht er ihm — und das will in dieser Zeit, die sonst so arm an echten, unmittelbar aus ihr herausgeborenen Dichtern ist, schon immerhin etwas besagen.

Das maßgebende Theater war im Rokoko die Comédie française, wie sie im Jahre 1680 aus der Vereinigung der Reste der Molièreschen Truppe mit der im Hôtel de Bourgogne entstand. Der Hof hatte nach wie vor dieselben engen, allzu engen Beziehungen zu seiner Bühne, nur daß es jetzt weniger der König war, als irgend ein Prinz, irgend eine Pompadour, die ihre Neigung und ihren Einfluß

COQUELIN

auf das Kulissenleben ausdehnte. Kein Wunder daher, daß sich die Comédie française im Jahre 1770 in den Tuilerien selbst einrichtete. Die Schauspieler und Schauspielerinnen nahmen denn auch immer mehr Hofallüren an, ihr Ansehen, aber auch ihr Luxus stieg beständig, das Souper und die Liaison gab ihrem Privatleben den Charakter; und an sie hat La Bruyère gedacht, als er schrieb: „le comédien, couché dans son carrosse, jette de la boue au visage de Corneille, qui passe à pied". Nur daß es jetzt keine Corneilles mehr gab! Übrigens auch keine Schauspieler, die Corneille seiner würdig hätten spielen können: denn nichts bezeichnet diese Zeit vom Theater aus mehr, als daß es nicht mehr die Zeit der hohen Tragöden war, sondern die der Soubretten und Naturburschen. Diese aber, die berühmten des Rokoko, etwa die Favart, die „kleine Posse", wie ihr Mann, der Librettist, sie nannte, gehörten nicht der Comédie française an, sondern irgend welchen anderen Bühnen, die die eigentlichen Erfolge des achtzehnten Jahrhunderts herausbrachten: komische Opern und andere Neuerungen, selbst manch eine von den feinen Komödien des Marivaux. So hatte also auch das Rokoko seine Einheit und viele kleine Züge, wie dieser, daß sein eigentlicher Dichter nicht unbedingt an das Théâtre français gefesselt war, weisen

darauf hin, daß es sich selbst als einen Abfall von der klassischen Tradition empfand, in der das französische Drama, wenn überhaupt etwas Großes, dann sein Größtes geschaffen.

Die Revolution war nicht nur die Antwort des französischen Volkes auf das Rokoko, sie war auch die auf das Barock, auf alle Hofkultur überhaupt, auf die ganze Mißwirtschaft, durch die das Haus Bourbon selbst zwei Jahrhunderte hindurch den Augenblick vorbereitet, da sein Thron mit dem Schaffot vertauscht werden sollte. Hinzu kam in dieser Zeit, aus dem Volke heraus, oder doch aus einer nahen Berührung mit ihm, die Wirksamkeit jener langen Reihe von geistig starken und freien Männern, die das Unhaltbare der Zustände einsahen und nun mit der ganzen Kraft ihres Denkens auf eine Besserung zunächst und dann, als es keine andere Möglichkeit zur Befreiung mehr gab, auf den Zusammenbruch hinarbeiteten. Im Barock hießen diese Männer Pascal, La Rochefoucauld und La Bruyère. Im Rokoko hießen sie Montesquieu, Diderot, Vauvenargues und Rousseau. Mit dem Stil ihrer Zeit hatten sie nichts oder wenig zu tun, kaum teilten sie das Kostüm der Epoche, und ihre Sinnesart, worauf es ankam, war eine ganz und gar andere. Barock und Rokoko lebten immer

nur im Kreise des Augenblicks; sie aber lebten nach Vorne, einer Zukunft zu, derselben, die dann, wie sich zeigen sollte, nur in der größten Revolution zu münden vermochte, die das Staatsleben der Erde gesehen.

Doch sie waren keine Dichter: sie waren das intellektuelle und moralische Gewissen Frankreichs — aber sie waren keine Dichter. Nichts zeigt besser, wie alles, was in Frankreich Kunst gewesen, in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Hofe gestanden hat und nur durch ihn seine Erklärung finden kann, als diese eine Tatsache, daß die bedeutendsten Franzosen sich von der Kunst fern gehalten — vor allem von der des Theaters.

Aber auch dies Verhältnis wurde jetzt, je näher die Zeit dem Ausbruch der Revolution rückte, ein anderes: zum ersten Male nahm das Volk in zeitgemäßer Weise an der Entwicklung der Bühne teil — das bürgerliche Drama entstand.

Es war ein entscheidender Schritt: er hat keine großen Werke zur Folge gehabt, aber er hat wenigstens Wege zur Freiheit auch der künstlerischen Entwicklung Frankreichs angebahnt. Unglaubliche Vorurteile beherrschten bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts das Drama: eines der unglaublichsten war, was als ein unumstößliches Gesetz noch für Voltaire galt, daß nur

Könige, Helden und Priester, nicht aber „gewöhnliche“ Menschen in der Tragödie etwas zu suchen hätten — wollte man solche Figuren zeichnen, so gehörten sie unweigerlich in die Komödie. Molière selbst hatte in einigen seiner Stücke an das Fürchterlichst-Menschliche gerührt und es gewagt, es am Beispiel des Allgemein-Menschlichen darzutun — aber sogar ihn hatte die Macht der Tradition gezwungen, es scheinbar in den Rahmen der Komödie einzuschließen.

Das änderte sich jetzt, wie gesagt, als man plötzlich den „Menschen“ auch für das ernste Drama entdeckte. Schon das Rokoko hatte die Wandlung vorbereitet: Marivaux hatte nicht umsonst, auch wenn er immer leicht und lustig blieb, innerste Dinge gestreift. Aber erst eine weitere Generation hat aus dem Gedanken ein Prinzip und beinahe sogar ein System gemacht: erst die Generation, die auch in sozialer Beziehung auf die Tatsache stieß, daß es ja einen dritten Stand gab, hat ihn auf die Bühne gebracht. Was? hieß es plötzlich, immer Potentaten in den Theaterstücken? Sich selbst will man doch am Ende sehen! Sich selbst, keine Griechen, Römer oder Hebräer, nein: Citoyens! Das war das entscheidende Wort für den entscheidenden Begriff.

Schade, daß die Werke so mäßig, ja,

daß sie so überaus kläglich ausfallen sollten. Denn das muß vorausgeschickt werden, daß die Bewegung, wie sie von Frankreich ausging, um dann namentlich nach Deutschland überzugreifen, nicht ein einziges Drama von der Güte der Lessingschen, ja kaum eines von der der schwächsten Sturm- und Drangstücke hervorgebracht. Vor allem hat in Frankreich die Larmoyanz geschadet. Schon in der Sensibilität des Rokoko kündigte sich die Sentimentalität der Vor-Revolution an. Schon in der „Manon Lescaut" des Abbé Prévost wurde über alles Maß hinaus geklagt. Das ging dann bis zur „Neuen Heloise" des Rousseau so weiter. Aber das Stärkste an Tränenergüssen wurde doch in diesem bürgerlichen Drama geleistet. Man wußte offenbar nicht, wo man eine Katharsis hernehmen sollte: deshalb half man sich mit der entsetzlichsten Rührseligkeit und Weinerlichkeit aus. Bewundern durfte man ja nicht mehr, wie man es in der reinen Tragödie getan. Das Lachen war auch ausschließlich der reinen Komödie vorbehalten. Also kam man auf die Tränen und vergoß sie in ganzen Strömen: auf der Szene und im Publikum — es war schrecklich.

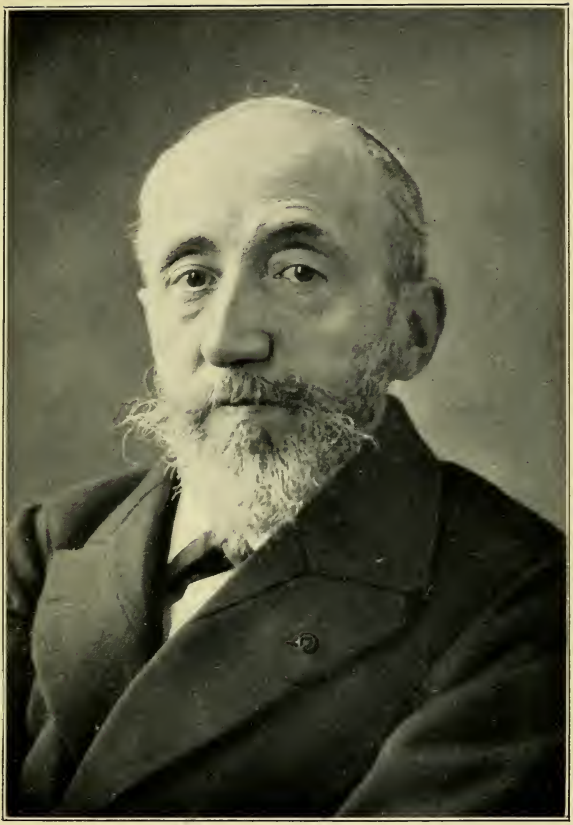
Literarisch datiert die Bewegung etwa aus dem Jahre 1740, als Nivelle de la Chaussée die Gattung ausdrücklich als drame larmoyante auf-

stellte. Nach ihm kam Diderot, als der eigentliche theoretische Begründer der Schule, um aber auch praktisch in einem schlechten Stück, dem „Familienoberhaupt", zu beweisen, daß der richtige Weg bereits verfehlt war: der zu einem handfesten Realismus, wie er in Deutschland später gegangen worden ist. Dabei näherte man sich auch in Frankreich in manchen Einzelheiten einem solchen Realismus schon beträchtlich: in der Zeichnung der pantomimischen Vorgänge, der milieumäßigen Zusammenstellung des Bühnenbildes, alles Dinge, die damals zum ersten Male aufkamen, waren diese Stücke durchweg gut. Verdorben wurden sie nur regelmäßig, ganz abgesehen von dem grundsätzlich weinerlichen Inhalt, durch den Mangel an jeglicher Charakterschilderung. Denn man ging, statt aus bestimmten Charakteren die Handlung zu entwickeln, davon aus, daß man sehr wohl zuerst den Plan des Dramas entwerfen und dann die Personen nachträglich in ihn hineinzeichnen könne — bitter hat es sich gerächt. Im Zusammenhange mit dieser Vorausfassung des Planes stand es ferner, daß man glaubte, in den bürgerlichen Dramen bürgerliche Tendenzen verfechten zu sollen, Fragen wie die der Ehre, des Duells, des Selbstmordes erörtern zu können, wovon sich dann später, im neunzehnten Jahrhundert, das

Thesen- und Konversationsstück abgeleitet hat — und auch dieser Zug nahm schon damals den Dramen ihren Kunstwert. Nicht umsonst war der Maler, der der ganzen Bewegung entsprach und vor dessen Bildern man sich den besten augenfälligsten Begriff von ihrem Empfindungsgehalt machen kann, Greuze, der weinerliche, süßliche, überaus tugendhafte und dabei heimlich lüsterne Greis — auch ohne jeden Kunstwert bekanntlich.

Die Einwirkung des bürgerlichen Dramas auf die Revolution selbst konnte natürlich nur eine indirekte sein, denn die vielen Tränen forderten noch nicht einmal zu Wut, Haß und Rache auf. Nur als Zeitausdruck ist die Bewegung wichtig: und dann, weil ein Dichter in seinen Anfängen zu ihr gehört hat, der später eine ganz andere, eigene, selbständige Richtung einschlug, mit der er unmittelbar in die Revolution mündete — und das war Beaumarchais, der Fragonard der Komödie.

Man ist oft sogar so weit gegangen und hat den Ausbruch der französischen Revolution geradezu auf die Première der letzten seiner beiden tollen Komödien zurückgeführt, „Barbier von Sevilla“ und „Hochzeit des Figaro“. Nun, Weltereignisse brechen nicht infolge von Kunstwerken herein, und wären es die aggressivsten, geradesowenig wie Kunstwerke Weltereignisse aufhalten können,



JULES CLARETIE

wie etwa Aristophanes das perikleische Zeitalter zu retten vermocht hat. Kunstwerke sind der Ausdruck von Geschehenem, nicht von Zu-Geschehendem: sie schließen nur ab. Freilich eben dadurch setzen sie wohl zugleich auch den Punkt fest, von dem ab ein Neues wieder einsetzt — und das allerdings war der Fall bei der „Hochzeit des Figaro". Sie war das Signal, sie war der Pfiff, der plötzlich durch Paris schrillte und dem Volke klar machte, daß die schon lange durch sich selbst dem Untergange geweihte Gesellschaft nunmehr reif sei . . . Was alle Aufklärung vorher noch nicht vermocht hatte, das wirkte diese eine Komödie an einem Abend: sie belehrte darüber, daß es dem Bürgertum überhaupt möglich sei, sich des Königstums und der Kirche, der Beamtenschaft und des Adels zu entledigen . . . „Ihr habt Euch die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts! im übrigen seid Ihr ein ganz gewöhnlicher Mensch!" sagte Figaro von dem Grafen Almaviva, und er sagte es von der ganzen herrschenden Kaste. Deutlich hob das Wort alle Unterschiede auf, das Volk aber begriff's, und geraume Zeit später lag die Bastille gestürmt.

Die Komödie des Beaumarchais war eine dadurch politische Komödie im ureigentlichen Sinne: sie denunzierte viel mehr, als daß sie

tendensiös kritisierte — und diese Beziehung hat sie allerdings mit Aristophanes gemeinsam, mit dem die Franzosen Beaumarchais so gern gleichsetzen. Sonst aber, künstlerisch und vor allem ethisch, wenn überhaupt einer, ist es nur Molière, den man zusammen mit Aristophanes nennen darf. Ich meine weniger, weil „Barbier von Sevilla“ wie „Hochzeit des Figaro“ zwischen Intrigue- und Charakterkomödie so bedenklich hin und herschwanken, daß sie keines von beiden ganz sind, ich meine vor allem nicht, daß Beaumarchais aus allen Valettypen des italienischen und des spanischen Lustspiels, vom Arlequino und vom Grazioso, seine Figarofigur abgeleitet hat, — denn das wesentliche nahm er trotzdem von seiner eigenen Person — ich meine aber wohl, daß Beaumarchais seinen weittragenden Inhalt im Grunde gar nicht so ernst nahm, daß er alles mit einem Esprit aufgriff, auf dessen Boden nur Cynismus lag, während ein Aristophanes seinen wüsten Witz wie die heilige Notwehr seines ganzen Volkes herausgelacht hatte. Gerade dieses Heilige fehlte Beaumarchais durchaus, der schließlich, wie Voltaire, auch nur ein Journalist war, und nahm und gab, was der Augenblick bot — nur daß er's tat, indem er seine ganze eigene, etwa im Sinne Heinrich Heines libertinhaft-moderne Persönlichkeit einsetzte,

die unendliche Laune versprühte, die ihm zu Gebote stand, und eine solche Fülle an schillerndem Geist, von schlagenden Wendungen und verblüffenden Einfällen, wie sie selbst Molière nicht gehabt hatte! Dadurch war Beaumarchais zugleich in demselben Maße eine echte südfranzösische, lateinische Erscheinung wie Molière eine nordfranzösische, germanische gewesen. Und man muß wohl sagen, eine solche tat der Zeit jetzt not: Künstler brauchte sie nicht und konnte sie auch nicht hervorbringen, wohl aber Agitatoren, Agenten der Tagesströmungen, Advokaten der öffentlichen Meinungen, kurz — Denunzianten. Von diesem Standpunkt aus hat Beaumarchais gewirkt: doch zugleich war mit ihm erwiesen, daß geradeso, wie das französische Volk unfähig war, noch eine wahre Tragödie hervorzubringen, auch die wahre Komödie ausgespielt hatte — nun konnte es daran gehen, in der gelebten Tragikomödie der französischen Revolution die Kultur, der es sein Théâtre français ausschließlich verdankte, unter Trümmern zu begraben.

Die äußere, die eigentliche Theaterentwickelung war in dieser ganzen Epoche natürlich das, was sie immer gewesen: abwechslungsreich. Schon einige Jahre vor Ausbruch der Revolution, 1782, hatte sich die Truppe des Théâtre français genötigt gesehen, den

Namen Théâtre de la Nation anzunehmen, wenn auch mit dem Untertitel Comédiens du roi, nachdem sie schon vorher von den Tuilerien ins Odéon übergesiedelt war: hier wurde dann 1784 die „Hochzeit des Figaro" herausgebracht. Die Schauspieler und Schauspielerinnen selbst waren, mit Ausnahme einer kleinen Gruppe um Talma, der jetzt zum erstenmal an die Öffentlichkeit trat, durchaus königstreu — bei den besagten nahen Beziehungen zum Hofe darf es nicht wundernehmen. Ja, sie wagten es sogar, mitten in der Revolutionszeit reaktionäre Stücke zu spielen, was freilich zur Folge hatte, daß sie alle miteinander verhaftet und eingesperrt wurden, während man die Comédie française selbst schloß. Nur Talma und einige wenige Anhänger blieben von dem Schicksal ihrer Kollegen verschont — und sie benutzten dies, um sich unter dem Namen „Théâtre de la Liberté et de l'Egalité" im Palais-Royal als die eigentliche Revolutionsbühne festzusetzen.

Während des Konsulates rekonstituierte sich die Comédie française wieder als Théâtre de la République, konnte sich aber nicht so recht hinaufarbeiten, die Geschäfte gingen schlecht, man mußte des öfteren die Bühne wechseln, einmal brannte auch alles ab: bis Napoleon endlich im Jahre 1802 durch eine jährliche Unterstützung von 100,000 Franks

das Unternehmen wieder auf eine sichere Grundlage stellte — im Palais-Royal, dort, wo es noch heute spielt.

Im Empire folgte die Truppe, ganz wie zu Zeiten Ludwig XIV., dem Herrscher in seine unterschiedlichen Residenzen: St. Cloud, Fontainebleau, Trianon — ja selbst durch ganz Europa, wo Talma dann vor jenem bekannten Parkett von Königen spielen konnte.

Unter dem Bürgertum, im Beginn des Bourgeoiszeitalters, nahm das Théâtre français wieder den alten Titel einer Truppe von Comédiens du roi an, im Jahre Achtundvierzig wurde es wieder zum Théâtre de la République, unter dem dritten Napoleon wurde es wieder ganz höfisch, und heute, in der dritten Republik, ist es als Comédie française im Palais Royal, samt seiner Nebenbühne — dem „deuxieme théâtre français", wie es offiziell heißt — im Odéon, natürlich wieder republikanisch, wenn auch die Gesichtspunkte seiner Leitung heute ausschließlich ästhetische sind.

Von einer bedeutenden literarischen Entwicklung ist das Théâtre français seither nicht mehr begleitet gewesen. Das Empire brachte die große dramatische Malerei des David, Prudhon, Guérin und Géricault hervor — einen Dramatiker nicht. Mit der Romantik, in die das Bourgeois schließlich umschlug, kam zwar

Victor Hugo — aber er war doch nur ein Deklamator, und kein einziges seiner Dramen hat sich dauernd im Repertoire halten können. Später wurde dann in Paris nur noch das mehr oder weniger demimondäne Gesellschaftsstück geschrieben, das Boulevarddrama der Scribe, Dumas, Augier und hundert anderer, die mit einer Kunst, die des Théâtre français wirklich würdig gewesen wäre, nichts zu tun haben. Und der Realismus endlich, der in Malerei und Roman beinahe europabeherrschend wurde, hat ihm höchstens einen ehrlichen Versucher von der Art des Henri Becque zugeführt, der aber geradesowenig zu ihm paßt, wie anderseits der Mystizismus der Maeterlinck oder der Stilismus der Sar Pelladan, die schon zu ihm passen würden, nicht zu ihm hinzudringen vermögen. Für das Théâtre français ist eben Beaumarchais der letzte Klassiker, und im übrigen, für die dramatische Produktion Frankreichs, dauert die Revolution heute noch fort, ohne daß im Volke, und damit auch in den Dichtern, die Voraussetzung für irgend eine neue große Entwicklung vorhanden wäre.

Zu Einem aber hat das Théâtre français in dem letzten Jahrhundert verhältnismäßiger Ruhe Gelegenheit gehabt: und das war die Ausgestaltung seines Stils. Bedeutende Schauspieler konnten in dieser Zeit auf seiner Szene erscheinen und ihn auf Grund des vorhandenen Dramenmaterials immer weiter vervollkommnen, ausbauen und ausfeilen, und so endgültig festsetzen.

Talma ist hier in erster Linie zu nennen, ein Mensch seiner Zeit, wie schon seine Teilnahme an der Revolution beweist, gewiß kein so menschlicher Mensch, begabt mit der Gewalt rasender Leidenschaft, wie die großen Tragöden Kean und Garrik, die England hervorbrachte, als es kein Drama mehr schuf, aber doch zweifellos einer, der einige Bewegung in die steifen Figuren der französischen Tragödie gebracht hat: er war wenigsten immer Porträt, nicht nur Schema, wenn er seine Cäsaren- oder Senatorenfiguren hinstellte, so daß man seinen Stil denn wohl überhaupt am besten dadurch bezeichnet, daß man sagt, er habe an die römische Porträtplastik erinnert.

Die größte Schauspielerin des Théâtre

français, die Rachel, war dagegen ganz griechisch: zu lebenden Bas-Reliefs band sie ihre Gesten zusammen — ganz gleichgültig, ob sie Griechinnen, oder ob sie Römerinnen, oder ob sie gar Orientalinnen darzustellen hatte.

Mit diesem skulpturalen Spiel der Rachel wie des Talma aber war der eigentliche Théâtre français-Stil gefunden: der Stil der bewußten Geste, der bewußten Phrase, des bewußten Ins-Publikum-Spielen — und es kann wohl nichts besseres tun, als bei ihm stehen zu bleiben. Eine realistische oder gar psychologische Nuanzierung verträgt es nicht, wäre auf seiner Szene ganz und gar undenkbar, die Tragödien, mit denen es zu rechnen hat, bieten gar nicht die Voraussetzung dazu, und es ist einfach unmöglich, eine schließlich doch immer nur äußerliche Rolle des Corneille und selbst des Racine so zu vertiefen, wie das in Deutschland sogar bei Schiller möglich ist: es würden nur Zerrbilder entstehen — ganz abgesehen davon, daß kein Théâtre français-Schauspieler überhaupt auf den Gedanken käme. Im Gegenteil, das einzige Maß, das an sein Spiel zu legen ist, scheint das, daß er den skulpturalen Stil nicht nach der Seite skulpturaler Herausarbeitung zu einem Zerrbild werden läßt, sondern immer in einem ge-

wissen Rhythmus bleibt. Hier liegt die einzige Gefahr, eine so große, daß sie sogar auf die Komödie übergreift, die natürlich sonst, im Gegensatz zur Tragödie, immer drastisch bleibt: aber selbst da kann es geschehen, daß ein so gewandter Schauspieler wie Coquelin in ein durchaus ungerechtfertigtes Pathos gerät. Begreiflich ist auch schließlich das, denn das französische Drama ist nun einmal, wie das französische Volk, stets und allerorten auf Phrase und Geste gegründet, und das Théâtre français ist schließlich nichts weiter, als dieses Volkes eigener Versuch, zu einer Bändigung seiner Nationaleigentümlichkeit in einem bestimmten Ebenmaß zu gelangen.

Auf jeden Fall ist das Théâtre français das Beste, das Eigenste, das Gerundetste, was Frankreich hervorgebracht hat: es ragt in unsere Zeit hinein als der Ausdruck eines ungeheueren Mißverständnisses des Altertums, aber gerade deshalb darf man es immer nur nach den Vorzügen und den Fehlern dieses Mißverständnisses beurteilen — d. h. nach der Tradition, wie sie sich auf Grund des klassischen Repertoires, vom Maitre Pathelin ab, über Corneille und Racine, Molière und Marivaux hinweg bis zu Beaumarchais, noch immer lebendig erhalten hat.

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig.

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlage:

DIE

MODERNE LITERATUR

Geh. M. 6.—, geb. M. 7.—.

Dasselbe in 12 einzelnen, in sich abgeschlossenen Bändchen, à 50 Pfg.

Lieferung	I	Tschandala Nietzsche
„	II	Neutöner!
„	III	Die Auferstehung des Lebens
„	IV	Die Deutsche Nuance
„	V	Mysterien
„	VI	Richard Dehmel
„	VII	Unser Aller Heimat
„	VIII	Bei den Formen
„	IX	Stilismus
„	X	Das junge Wien
„	XI	Der neue Humor — Variétéstil
„	XII	Propheten

Durch jede Buchhandlung zu beziehen oder direkt durch den Verlag.

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig.

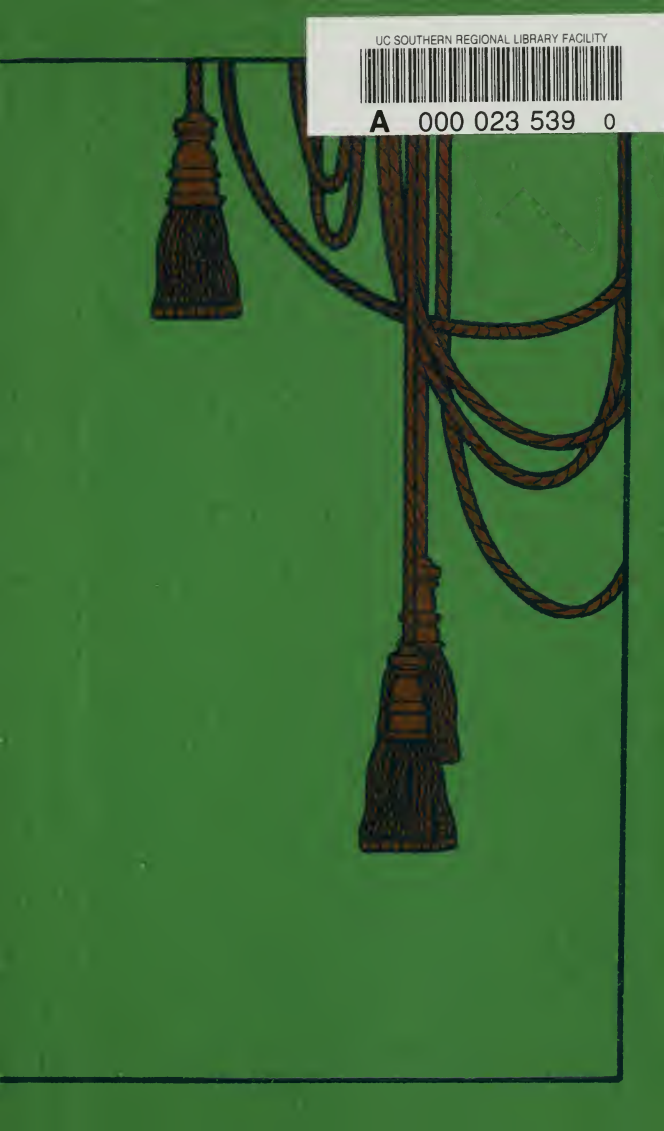
BREVIER-BIBLIOTHEK

Band I: **Goethe** von H. Siegfried
Band II: **Schopenhauer** von H. Siegfried
Band III: **Gottfried Keller** von H. Siegfried
Band IV: **Shakespeare** von H. Siegfried
Band V: **Bismarck** von Philipp Stein
Band VI: **Hebbel** von C. Schroeder
Band VII: **Beethoven** von Friedrich Kerst
Band VIII: **Schiller** von Hugo Oswald
Band IX: **Kleist** von Wilhelm Herzog
Band X: **Mozart** von Friedrich Kerst
Band XI: **Heine** von Hanns Holzschuher

Jeder Band enthält eine beglückende Fülle von Aussprüchen, Gedanken und Weisungen aus den Werken, Briefen, Tagebüchern, Memoiren der genannten Meister in feinsinniger Auswahl.

In hocheleganter Ausstattung kostet jeder Band in Duodezformat: geh. 3 M., vornehm geb. 4 M.

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 023 539 0



VERLEGT BEI
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG